Вестник за критика, дебати и културни удоволствия

К

Бр. 21 (33), година I, 7 юни 2019 г., 12 стр., 3 лв.

www.kweekly.bg



Апичатпонг Вирасетакул, *Тийнейджър-призрак*, 2019 г.

Избрани

Мишел Фуко

История на сексуалността

Том 1: Волята за знание

Превод от френски и послеслов **Антоанета Колева**
Художник **Яна Левиева**
ИК *КХ – Критика и хуманизъм*
Цена 20 лв.

Зигмунд Фройд

Текстове за културата, част 1

Превод от немски **Нина Николова, Елица Цигорийна**
Коментарни текстове на Теодор Райк, Давид Иерохам, Нина Николова
Съставителство **Нина Николова, Антоанета Колева**
ИК *КХ – Критика и хуманизъм*
Цена 20 лв.

Кресчендо декрешендо

Различният език на музиката

Рецитал на Георгита Бояджиева (виолончело) и Александър Василенко (пиано). Програма: Вариации върху една словашка тема от Бохуслав Мартину, 1959; Grand Duet за пиано и виолончело от Галина Устволска, 1959; Соната Qusi Variazione от Иван Спасов (1979); Соната оп. 119 от Сергей Прокофиев, 194. Камерна зала „България", 29 май 2019 г.

В българските концертни зали имената и на руската композиторка Галина Устволска (1919-2006), и на Иван Спасов (1934-1996) се появяват изключително рядко. Толкова рядко, че, убедена съм, мнозинството, което попълва празните си „културни" полета мимоходом, от информация „по пътя" или от телевизиите, не подозират, че са съществували. Дори големият български композитор днес се свири престъпно рядко. Причините за това са много, но една от тях е, че на пръсти се броят българските инструменталисти, предпочитащи програма, която няма да им гарантира многочислена публика и, съответно, нарастване на тяхната популярност. Очевидно за **Георгита Бояджиева и Александър Василенко** популярността не е съблазън; много поизкушени са и двамата от перспективата да прочетат едно по-различно, по-проблематично музикално съчинение, за да го споделят с избраната си публика. А и фестивалът „Софийски музикални седмици" дава възможност за подобни „репертоарни отклонения", с които този концерт ме изкуши.

Спирам се най-напред на Устволска. Нейната музика започна да звучи по-често от времето на съветската перестройка насам, когато „дамата с чука", както я определя западната критика, бе прехвърлила 60-годишната си възраст. Но след това световната ѝ популярност нарасна много. И в България, особено по време на фестивала „Музика нова", се чуваха нейни композиции.

Голям дует за пиано и виолончело е колосална пиеса с максимално екстремно звучене. Изисква способност за крайно експресивен изказ, мащаб на въображението в изграждането на своеобразната драматургия на линеарното развитие. Пиесата е посветена на Ростропович, който създава еталонен запис на творбата заедно с пианиста Алексей Любимов. Известно е, че Устволска е ученичка на Шостакович. Известно е също така, че по-късно тя не обича да ѝ изтъкват този факт, да говори за него и отрича каквото и да е сравнение с музиката му. Но характерът на нейната музика, създадена и протичаща по съвсем различен начин, е близък до този на учителя ѝ - суров, безпощаден, жесток. При Устволска този свят е съвсем оголен. Тук липсва наративът, заместен е от шокираща поредица от зловещи събития, редуващи се в задушаваща гъстота, в силно компресирано музикално време, с изключителна интензивност в музикалното протичане и със сблъсък на крайни по височина звуци в още по-крайни динамики... Изисква се сериозен опит, също и психическа устойчивост, за да се свири и да се слуша тази музика, която удря безмилостно съзнанието с нагнетяващите ужас повторения в двата тембъра, с насичането на дълги трайности от камшични удари по клавиатурата, със сблъсъка, дори битката между двата инструмента. И прочитът на дуото, което засега е единствен изпълнител в България на творбата, бе също така изпълнен с крайно напрежение, с темпови обрати, с великолепни темброви алюзии (кастанети, камшик, барабанче) в пианото на Василенко и крайни състояния в звука на челото – от мрачна кантилена до накъсан, изчерпан, сякаш предсмъртен дрезгав шепот. За мен това бе кулминацията на концерта.

Иван Спасов пише своята Соната Quasi Variazione за виолончело и пиано през 1979 г. За първи път е изпълнена през 1984 година в Пловдив от Здравко Йорданов и Стела Димитрова. Има и два записа във фонотеката на радиото – студиен (Магдалена Дойкова и Роксана Богданова) и документален (Георгита Бояджиева и Стела Димитрова-Майсторова) от края на 90-те години. Струва ми се, че оттогава тази композиция се възражда през тази година от дуото Бояджиева-Василенко. Това е музика на тембровата полифония; в нейната линеарна природа сонорното нюансиране е съществено... Концентрираха се предимно в тези страни от характера на сонатата, като вложиха и доста сполучливо известна театралност в първата и третата ѝ част... Допускам, че при следващи изпълнения на сонатата ще се почувства още по-активно звуково въображение, особено в третата част, лекота в преплитането на линиите, за да се създаде, както пише самият Спасов, „единна звукова среда".

В програмата на рецитала си Бояджиева и Василенко бяха включили още две комплицирани пиеси на класиците на XX век Мартину и Прокофиев. Петте вариации върху словашка тема на Мартину изискват друг инструментален език с лекота и свобода в изказа, предполагат известна бравурност, разчитат на изрядна щрихова артикулация, на ролята на контраста в драматургията – по-широко разположената и нюансирана трета вариация спрямо останалите четири... Това не се случи във виолончелото, което звучеше някак пренапрегнато и оттам - динамически еднообразно, което промени характера на пиесата. Подобна съдба имаше и до мажорната соната, оп.119, на Прокофиев – просто не се получи. Може би поради тежкия звук, поради излишното му разширяване, отсъствието на скерцозност, на виц във втората част, която предполага повече лекота и отново щрих. Усети се някаква умореност, която се отрази и на интонацията, и на логиката на фразата, и общо на драматургичното изграждане, на постигането на цялостна линия.

Екатерина Дочева

Милен Цветков със специална награда от *Свети Влас 2019*

За девети пореден път създаденият преди 10 години „Кръг 11", включващ в себе си известни журналисти и интелектуалци, връчи наградите за телевизионна журналистика и публицистика „Свети Влас 2019 г."

Сред учредителите на „Кръг 11" са проф. Ивайло Знеполски, Иван Гарелов, Копринка Червенкова, Георги Лозанов, Любен Дилов-син, Антони Георгиев, Стефан Димитров, покойният Петко Бочаров.

Тазгодишната церемония по награждаването се състоя на 1 юни в курорта „Свети Влас".

Специалната награда за цялостно творчество и проявена гражданска и професионална смелост бе връчена на **Милен Цветков**. С голямата награда бе отличен **Антон Хекимян** заради всекидневното отстояване на високи професионални стандарти.

Специална индивидуална награда получи **Милена Милотинова** от „България он еър" за последователен принос към отразяването на европейската тематика в телевизионната журналистика.

Мая Димитрова от БНТ бе отличена за репортаж, в който показва неетични практики в елитни гимназии да се приемат ученици със слаб успех. Колегата ѝ **Александър Марков** бе също награден за поредица репортажи, посветени на най-голямото учение на НАТО след края на Втората световна война.

Тази година бяха номинирани общо 19 телевизионни журналисти и предавания, които, според журито, са емблематични за националната телевизионна продукция за периода март 2018 – март 2019.

К

Ходене по буквите

„Яворов. 140 години от рождението на поета“. Нови изследвания. Съставител Димитър Михайлов. Велико Търново. Издателство „ДАР-РХ“, 2019 г.

Изданието е реализирано с подкрепата на Великотърновския университет „Св. св. Кирил и Методий“ и със спомоществователството на Георги Зъбчев. То дава израз на националната научна конференция „140 години от рождението на Яворов“ (14 януари 2018 г., Чирпан), организирана от катедра „Българска литература“ на ВТУ съвместно с музея на Яворов в Чирпан, фондация „Яворов“ и Община Чирпан. Проф. дфн Димитър Михайлов отбелязва в съставителските си думи, че това е шестият национален форум, посвещаван на Яворов от търновската катедра на всеки пет години. Така на рафта ще подредим този том до „Яворов сборник“ (1992), „Как ехото не гълхне“ (1996), „Славата на поета“ (1999)... Акцент в сборника са две слова – на Пламен Дойнов при откриването на Яворовите януарски дни в Чирпан през 2018 г. и академичното слово на Михаил Неделчев при откриването на конференцията. Има и подробна библиография на Живка Радева за издания на Яворов и писаното за него в периода 1998 и 2008 г. В сборника със свои изследвания участват Николай Димитров, Цветан Раьовски, Бисера Дакова, Алберт Бенбасат, Сава Сивриев, Иван Станков, Мая Горчева, Тодор Моллов, Анчо Калоянов, Нели Кирилова, Александър Христов, Шинка Дичева-Христозова, Марияна Георгиева, Пенка Константинова, Сава Василев, Илияна Димитрова, Наталия Няголова, Светлана Стойчева, Владимир Донев, Иван Радев, Елиана Пашкулова, Мая Ангелова, Антония Велкова-Гайдаржиева, Ивелин Николаев, Катя Зографова, Тодор Иванов... Бих искал да акцентирам върху „Един нов прочит на стихотворението „Евреи“ от П.К.Яворов“, написан от проф. Алберт Бенбасат: „Искам да кажа, че „Евреи“ всъщност е скрито посвещение на Дора Габе, което в първата редакция личи чрез заглавието и мотото. Дори когато Яворов заличава мотото, остава заглавието, което ориентира читателя за насочеността на творбата, ала скрива биографичните и психологическите подбуди за създаването ѝ. Има кодиран „разказ“, в който отвъд образа на безкрайно бездомния евреин, отвъд еврейско скитничество, отвъд богоборческия протест се разкрива създаване на едно семейство и на една любима жена“. Любимата жена, разбира се, е Дора Габе, която до края на живота си казва, че Яворов е нейн „единствен учител“ в поезията. Но какво е мотото, което след първата публикация на „Евреи“ в „Мисъл“, кн. 10 от декември 1905 г., е изличено? Ето го: „Хиляди руси са готови да въстанат за отечеството и православната вяра, проклето от Бога племе – Антисем(итска) прокламация“. На финала на своята статия Бенбасат припомня поемата „Другоферка“ на Габе, създадена 30 години след „Евреи“ на Яворов. Той казва, че тази поема има доста общо с творбата на учителя ѝ, понеже що се отнася до редакцията, публикувана в сп. „Мисъл“. „Двехилядигодишната обида“ в мнимото сърце на Дора Габе пряко води към прокълнатото от Бога племе от антисемитската декларация – и ни връща в онези времена, когато у нас излизат вестник „България за българите“, и още по-отвратително, „България без евреи“.

М.Б.

От пръв поглед

Опияняващ Клинт Истууд

„Трафикантът“ (The Mule), 2018, САЩ, 116 минути, режисьор Клинт Истууд, продуценти: Клинт Истууд, Дан Фридкин, Джесика Майер, Тим Мур, Кристина Ривера, Бредли Томас; сценарий Ник Шенк, оператор Ив Беланже, музика Артуро Сандовал, в ролите: Клинт Истууд, Брадли Купър, Анди Гарсия, Алисън Истууд, Майкъл Пеня, Лорънс Фишбърн, Даян Уийст и др.

На 31 май Клинт Истууд навърши 89. Рождения му ден стана повод да напиша закъснялата си колонка за „Трафикантът“. Вдъхновен от реални събития, описани в статия в *New York Times* за 90-годишния Лео Шарп, филмът е истинско приключение.

В Пеория, Илиноис, през 2005 г. ветеранът от Корейската война Ърл Стоун (Клинт Истууд) е отдаден на своите крехки и красиви лилиуми. Помощници са му трима нелегално пребиваващи в САЩ мексиканци. Ърл получава награда, смръщено поглежда към реклама за интернет пазаруване на цветя, пие и черпи в бара, забравяйки да отиде на сватбата на дъщеря си Айрис (Алисън Истууд). Дванадесет години по-късно, натоварил в стария си пикап оскъдната покъщнина и промърморвайки „проклетият интернет съсипва всичко“, Ърл се оказва на годежа на внучката си. Нежелан е от Айрис, която не му говори, и от бившата си съпруга Мери (Даян Уийст), която сипе върху му обвинения. На тръгване латино младеж от партито го заговаря, Ърл се хвали, че няма глоба за шофиране през живота си. Онзи му дава листче да се обади на едни хора, ако има нужда. Така старият авантюрист попада в мексиканския наркотрафик. Става „муле“. Прякорът му е Тата.

Междувременно в Чикаго пристига агент Колин Бейтс (Брадли Купър), чийто шеф (Лорънс Фишбърн) настоява да работи усърдно като в Ню Йорк и Вашингтон и да разбие картела. Виждаме и наркобарона (Анди Гарсия) в Мексико, който купонясва с леко облечени момичета и стрелба.

Ърл си тананика разни парчета с радиото и пори шосетата. На всеки курс му дават нов мобилен телефон. И му плащат щедро. Той се вижда с пари. Откупува къщата си, помага на внучката си, както и на любимия си ресторант след пожар. Купува си нов черен пикап. Когато не е в колата, танцува. Ърл е голям чешит.

Ченгето от Агенцията за борба с наркотиците е пипнал един от картела за доносник. В мотел се засичат с Ърл, а на сутринта, докато пият кафе, старецът му казва, че най-важното е семейството. Да не го пренебрегва заради работата, както е направил той. Междувременно, докато наркотрафикантите се изнервят от неговото поведение, Ърл помага на семейство чернокожи да сменят спукана гума, наричайки ги „негри“. И върши още добрини.

В крайна сметка е заловен на дванадесетия курс, признава се за виновен, осъден е на затвор, а дъщеря му, с която са се сдобрили, промълвява: „Поне ще знаем къде си“. Филмът започва с градина от лилиуми и така завършва - Ърл разкрасява и затвора със своята мания.

„Трафикантът“ можеше да е тегаво road movie, ако Клинт Истууд не бе в кадър - опияняващо е присъствието му като дисциплиниран и своеволен трафикант. Не отлепяш поглед от одухотвореното му лице, попригърбена исполинска стойка и абсолютна виталност. Видимо всички са се забавлявали, снимайки се, а героят му непрестанно е обвиняван, че имитира Джими Стюърт. За разлика от слабия и пропаганден „Американски снайперист“ (2014), сега сме свидетели на вълнуващи човешки преживявания, както беше в прекрасната драма за мултиетническото американско живеене „Гран Торино“ (2008), където героят на Истууд пак беше ветеран от Корейската война. Прочее, със сценариста Ник Шенк работят отново заедно след 10 години.

Достоверността е една от най-силните черти в режисурата на нонконформиста Клинт Истууд – достатъчно е да припомня дилогията за Втората световна война „Знамената на нашите бащи“ и „Писма от Иво Джима“ (2006). И ако е бил обвиняван в прекалена сантименталност в иначе завладяващите „Мостовете на Медисън“ (1995), „Реката на тайните“ (2003) или „Момиче за милион долара“ (2004), сега е създал нещо като тръпна рекапитулация на собствения си живот – неслучайно играе заедно с дъщеря си Алисън.

Един от най-сериозните и задълбочени кинематографисти в Холивуд, Клинт Истууд доказва, че талантът е неподвластен на биологията. Дано направи поне още един филм.

Геновева Димитрова

Честито!

Ага, 2018, България/Германия/Франция на Милко Лазаров (сценарий Милко Лазаров и Симеон Венциславов, продуцент Веселка Кирякова, оператор Калоян Божилов, музика Пенка Кунева, монтаж Веселка Кирякова, в ролите: Михаил Апросимов, Феодосия Иванова, Галина Тихонова, Сергей Егоров, Афанасий Килаев) спечели поредната от многобройните си награди – за най-добър филм от XXIII-ия Международен филмов фестивал в Тенерифе, Испания. Милко Лазаров издигна статуетката пред многобройната публика.

К

Прекратено наказателно производство

От Съюза на преводачите в България известяват, че поради неявяване на частния тъжител или на негов процесуален представител, на основание чл. 250 от НПК, първоинстанционният съд е прекратил наказателното производство по делото за обида и клевета, заведено от **Владко Мурдаров** срещу **Иво Панов** (председател на СПБ за периода 2016–2019), **Анна Златкова** (председател на Комисията по професионална етика за периода 2016–2019) и **Гергана Фъркова** (германист, изготвил експертни мнения за заимстване на чужди преводи на произведения от Йозеф Рот и Артур Шницлер).

В хода на производството по искане на частния тъжител е назначена съдебно-лингвистична експертиза. Експертното заключение на вещото лице – **д-р Иван Попов**, главен асистент в катедра „Германистика и скандинавистика“ (СУ), потвърждава становищата на СПБ.

К



Клинт Истууд в кадър от *Трафикантът*

Зад едно изречение - стотици хиляди съдби

*„Животът иде не от истината, а от чародейството“ - най-важното според мен изречение от новия роман на **Николай Терзийски**. А ако трябва книгата му да бъде обобщена в една единствена дума, то тя е „безтегловност“ - при това, с щастлива конотация. Прочее, **„Хроники на неведомото“** е втората книга на автора. За дебюта си „Отлъчване“, отново издание на „Жанет 45“, той спечели наградата „Южна пролет“ миналата година. Нямаше да се ангажирам с „Хроники...“-те, ако техен редактор не беше др. Борис Минков - човек с рядък естетически и нравствен гръбнак, чиято проза продължава неизследвано да седи в сянката на не един услужлив към публиката роман.*

Признавам, че и за мен беше сложно - въпреки легендата, предложена от Минков; легенда в буквалния смисъл на тази дума - не смогвах да следя генеалогията на персонажите в „Хроники на неведомото“. Не бих го третирал обаче в ущърб на романа, напротив - през сложната родословна плетка, от XVIII век до края на този век, усещам непреодолима биологическа сила, тържествуваща през времето. Една „сляпа воля“ на спермата, ако щете. Защото в 450-те страници виждам зачеването и (редната или нередна) бременност много повече, отколкото каквито и да е организирани движения на историята, идеологията, философията... Ето, макар и да се появява във фикционален текст, писан от един от персонажите на романа, през 2088 г.:

„Регламентът“ унищожава човечеството, което иска да регулира генетиката - защото е позволено да раждат жени, току-що навършили 25 г., а семенната течност на мъжете се съхранява в банки. За мен важно е и друго: всички тези повтарящи се шарки, които Сведенборг би нарекъл аналогии, Юнг - синхроничности, и които се повтарят в различните истории. Шарки, които в някакъв смисъл осигуряват единството на социалната тъкан, необяснимостта на десена, закономерността, която се преживява като случайност.

Тоест, ние живеем в генетична каша, личното/родовото са размесени като в купа спагети, на които не можеш да хванеш началото и края; като кипяща супа, от която се храни Времето изобщо. Затова виждам как неведомото саботира идеята за хроника, дори това да са хроники. И ми се струва, че целият роман всъщност е панорама на различните възможности за разказване на времето - от легендарното, магически-реално дори (село Всевидино е почти Макондо), през класическия буржоазен реализъм, през дистопията, през драматургичния текст, та до хиперфрагментаризираното от настоящето. И всичко се свързва с всичко, всеки от нас е свързан с всеки от нас в генетична гмеж - без идеологии, без минало, без бъдеще, без настояще... Не знам дали съм прав - затова и зададох няколко въпроса на автора.

Разговор с Николай Терзийски

- Как бихте коментирали призива на Вера Мутафчиева да четем историята като литература и литературата - като история?

- За да се чете историята като литература, човек трябва да я пречупва през личното. Да има онази чувствителност, която може да му позволи да прогледне отвъд статистиките. Защото, както знаем всички, зад едно изречение в историческа книга може да има стотици хиляди човешки съдби. Ако историята като наука прилича на една студена чаша вода, ние трябва да я поемем в ръцете си и да я затоплим, преди да я погълнем.

От друга страна, за да четем литературата като история, трябва да притежаваме най-вече широта за големия контекст. Тук чашата е пълна всеки път с различна течност, защото това е художествена литература. Има книги, които са чаша чай, подсладен с мед. Други са чаша студена лимонада, а трети – чаша къпиново вино. Една от моите героини в „Хроники на неведомото“ нарича къпиновото вино кръв, а детето ѝ, изплашено, се чуди откъде идва тази кръв и докъде може да стигне... Но ако се върнем на читателя, той пие тези чаши литература и колкото повече формира своя вкус – дали ще харесва подсладен чай, лимонада или къпиново вино, толкова повече успява да вижда големия контекст. Така литературата наистина може да се чете като история.

Ако трябва да определя своите книги като някое от споменатите питиета, бих казал, че те предлагат съчетание от много различни вкусове. И може би затова двете ми книги обхващат масивни периоди от време, защото на мен ми е интересно да гледам на личните истории от мащаба на големия контекст. Да ги навързвам – в „Отлъчване“ посредством спиралите на ДНК и дирите на любовта, а в „Хроники на неведомото“ – чрез пътищата на кръвта, чудото на зачатието и магията на изкуството, което пътува през вековете.

- Кой исторически период представляваше за вас най-голямо предизвикателство като разказвач?

- Може би най-близо до логиката е да кажа, че най-отдалечените в миналото истории са най-голямото предизвикателство. И донякъде е така – защото се налага да навлезеш в бита и съзнанието на едни герои, които са живели преди два века, а тогава светът е бил доста по-млад от днес. Но аз обичам да разказвам точно тези далечни истории, защото те дават много повече храна за въображението ми. Например – ако разказваш за София на 11 април 2019 г., ти трябва да спазиш очевидните факти – дали времето е дъждовно, дали плочките на тротоара пред дома ти са подредени или още са разровени... Но когато един автор разказва за въображаемо родопско село отпреди два века, той има много по-голяма свобода да предаде идеите си. Да, трябва да пресъздаде „духа на времето“, „характера на епохата“, да използва различни думи в диалозите, да разказва как се е живяло в една стара къща през студените зими в Родопите, но има много повече пространство за фантазия, защото пише и върху белите петна в историята.

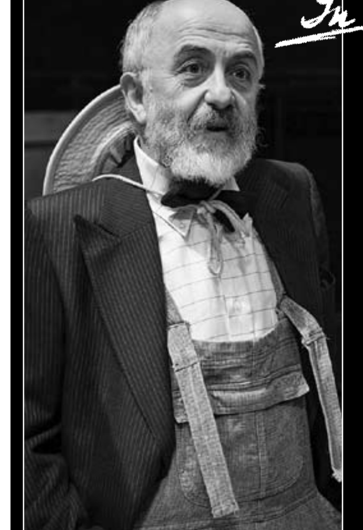
Затова, специално в „Хроники на неведомото“, за мен най-голямо предизвикателство беше историята от времето на Балканските войни. Налагаше се да работя с източниците много детайлно, да изчислявам датите по стар стил, да следя коя дружина и коя рота къде са в определен момент, сражават ли се или са в позиция, как са облечени... За частта, в която разказвам за София през първата половина на XX век, също съм правил детайлни проучвания, чел съм и съм обикалял Музея на историята на София. Кога е прокарана канализацията, какви марки грамофони и хармоники са се продавали – проучвал съм всички детайли много внимателно, защото за мен винаги е било важно да съм точен и конкретен във фактите. Защото моите книги са съчетание от факти и магия – и за да повярва читателят в магията, той трябва да е убеден, че фактите са точни.

- Как се променя човекът от първата до последната страница на вашия роман?

- „Хроники на неведомото“ започва с описание на вътрешния свят на твореца. Един прочут композитор слуша тишината и я описва в ноти. И именно създадената от него симфония, която пътува във времето, е гръбнакът на книгата. Втората движеща сила е зачеването на децата. Зачеването, закономерно и търсено или случайно и греховно, зачеването като чудо на пресътворяването, което спуска и оплита тези невидими нишки на кръвта във времето.

Пътищата на кръвта и пътищата на изкуството се пресичат, някои „случайности“ се повтарят закономерно, някои „закономерности“ се нарушават случайно, но основната промяна в човека на страниците на тази книга е, че той успява да надскочи границите и да преодолее проклятията, които са му наложени от това, което наричаме съдба. Убийството на едно дете, станало погрешка в Родопите в първата част на книгата, не води до мъст и проклятие, а до спасяването на друго дете в следващите хроники. Нещо повече – накрая всички тези неведоми пътища стигат от убитото дете през спасеното дете до детето-спасител. Детето, родено едновременно от семето човешко и от непреходното изкуство. Детето, което притежава силата да спаси целия свят.

Марин Бодаков



In memoriam

Тодор Близнаков

(17.10.1951 – 30.5.2019)

Внезапно ни напусна актьорът Тодор Близнаков. Беше много талантлив, изключително интелигентен и начетен (и „нагледан“ на филми), отзивчив и просто добър. Беше водещ актьор в Сливенския театър, след това беше сред основните актьори на Сатиричния. Смело се хвърляше и в експериментите на младите режисьори. Неспокойният му дух обитаваше полетата на човеколюбието, на професионалната самовзискателност.

Напоследък сякаш потъваше в разбиращо мълчание. Усмихнатите му очи гледаха с негово си тодорблизнаково разбиране към всичко около нас. Добродушно ироничен към другите, присмехулен към себе си – такъв ще го помним и от сцената, и от живота.

Н. В.

Днес изпратихме Тодор Близнаков, Тоти. Изненада ни... Въпреки че... ни беше подготвил, особено в паузите (тези, които го гледаха в очите, когато говореше).

С Тоти отлетя безвъзвратно романтичният театър... като практика, последният екземпляр от вида изчезна...

Бяхме заедно, беше прекрасно... Тоти, Дон Кихот без Росинант и Санчо Панса!!! На сцената! И извън нея! Някой да го е играл? И някой да го е живял? Тихо...

Николай Додов



Честито!

Независимо дали Павел Койчев извайва или изплита пространството, неговите скулптури винаги са жилища на времето, на игривата тежест на времето.

Жестоката мощ на природата и уютът на културата протичат през умните ръце на нашия любим приятел – и техните творения винаги ни изненадват, радват, замислят ни.

Честити 80 години, Павле!

К

Инструмент за композиторско вдъхновение

Понякога е по-трудно да се пише за успешен концерт, отколкото за лош или посредствен. Защото оценките се изчерпват с няколко думи от скалата на съвършенството и следва досадното им повтаряне. Квартет „Фрош“, 28 май - съвършен ансамбъл, прекрасен тембър, прекрасни инструменталисти, съвършен усет за стила и характера на творбата... Остава да се проследи как съвършенството се „разпределя“ във всяка от избраните творби: Осми квартет на Васил Казанджиев (премиера за София), Три дивертименти за струнен квартет от Бенджамен Бритън и Струнен квартет опус 10 от Клод Дебюси. Различна стилистика, широка гама от емоции: Казанджиев - пропития с лека носталгия „театрален“ проект - действие на четирима персонажи, според замисъла на композитора, трите миниатюри на Бритън, своеобразни музикални илюстрации на времето, и голямата импресионистична картина на Дебюси, изпълнена с толкова много нюанси...

Последните квартети на Васил Казанджиев са създадени за невероятния ансамбъл „Фрош“ - за неговата звучност, ансамблова култура, постоянно любопитство към новата музика. Всеки от квартетите му носи определен тип образност. Общото е в богатството на авторовата палитра, във финеса и съвършенството на формата, в която се излива избраната идея, в неизчерпаемата инвенция. Докато Седмият квартет, например, обхваща мащабността на безкрайни космически обеми, последният, Осмият, е мислен като театрална пиеса.

Според идеята на композитора, „инструментите се изявяват като отделни персонажи, често в състояние на размисъл (монолози), или си взаимодействат различни ситуации - лирични, драматични, статични, дори трагични. Накрая, в самия финал, те се обединяват в един внушителен унисон като символ на мисловно единение и дълбока мъдрост“ - написано от автора за творбата му. Казанджиев отлично познава “персонажите”, тембъра на всеки от тях, както и невероятната способност на музикантите да ги тушират, да ги сливат в търсената обща хармония.

Осмият квартет е напрегнато общуване на инструментите, поставени в разнообразни ситуации във всеки миг на сложната, но много избистрена фактура. И как забележително е „прочетена“ от „Фрош“ тази „пиеса“! Колко ярки и красиви са тембровите характеристики на персонажите! В този „разговор“ на четири тембъра няма конкуренция, няма борба за надмощие; има взаимно вслушване, вникване в идеи, красиво отзвучаване и подемане на нов мотив в различен вариант. Интригуващ сюжет с пластично изваяни диалози: например, разгръщането на мотива с глисандите, забележително красивия носталгичен диалог на виолата и челото - какво съгласие в красивата темброва изравненост на двата инструмента!

Майсторското преливане на диалозите създава непрекъснатост на „театралното действие“. Богатата темброва гама на ансамбъла изплита по целия общ диапазон сякаш нетърпелива дъга от мотиви, без да бъде преекспонирано нито едно мотивно петно, нито едно темброво откритие. И така - до яркия унисонен, оптимистично звучащ финал, предхождан от последния драматично разгърнат мотив. Такава богата имагинерност може да се постигне само с инструмент, отлично познат на композитора. „Фрош“ е идеалният инструмент за разгръщане на авторовите идеи: четирима прекрасни инструменталисти с общо дихание, с висока култура на камерното музициране.

Трите дивертименти на Бритън бяха скок в друга душевност, друга емоционална нагласа. Внесоха лекота след носталгията на Казанджиевия квартет. Всяка от трите миниатюри, която визира определена ситуация или образ от обкръжението на Бритън, прозвуча с поглед „отстрани“, с изтънчено заиграване с жанра: маршът - с желязната стегнатост, в която прозира играта, валсът - с доза иронична салонност и сантименталност, бурлеската - театрална екзалтираност с бляскави, но изпълнени с финес кулминации и драматични паузи.

Със същата пластичност на фразирането, но в различна темброва палитра, прозвуча Струнният квартет опус 10 от Дебюси. Звукови трептения в завиден синхрон, изискан рисунък, фино преливане на богато обагрени мотиви, звучни пицикати, чувствителност за собствена темброва линия и разположението ѝ по отношение на останалите за всеки динамичен нюанс, художествена мяра в динамичните контрасти... и музициране с видима наслада - през цялата вечер.

След концерта поздравих Васил Казанджиев с въпрос: пише ли вече девети квартет. Оказа се, че не пише квартет, но завършва 8-ма симфония. Която незнайно кой и кога ще изпълни. Защото великолепният Герган Ценов (и той като квартет „Фрош“ е идеалният изпълнител на Казанджиев) не е поканен в България в близките сезони.

Наталия Илиева

Мрежа/паяжина

Гадаене | AI

Миналата седмица стана дума за това как изкуственият интелект и невронните мрежи в частност са много добри в търсенето на модели, правенето на прогнози и взимането на решения, но основният им недостатък е тяхната непрозрачност. И докато при работа с визуални данни резултатите са относително ясни, то при текстообработка невронните мрежи се държат като черни кутии. Същото е и при обработката на медицински и банкови данни, а в тези случаи цената на погрешното решение би могла да е много висока.

Да припомня: невронните мрежи имитират структурата на човешката нервна тъкан, а модификациите, на които данните са подложени в отделните възли на тези мрежи, са микроскопични и гранулирани до такава степен, че за учените е практически невъзможно да се сдобият с представа за тях, да не говорим за неспециалистите, на които се налага да общуват с тези сложни модели, за които не знаят почти нищо!

Може ли да се направи така, че учените и изобщо потребителите да подобрят комуникацията си с автоматизираните системи за машинно обучение, за да се намали стресът и да се повиши качеството на вземаните решения?

За нови начини за обучение и комуникация с невронните мрежи се говори сериозно от Конференцията на Асоциацията за компютърна лингвистика за емпирични методи в обработката на естествените езици в Остин, Тексас, през ноември 2016 г., но истинското отваряне на черната кутия на автоматизираните системи за машинно обучение се случва едва напоследък. В доклад, представен на Конференцията на Асоциацията по изчислителна техника „Човешкият фактор в изчислителните системи“, изследователи от MIT, Хонконгския университет за наука и технологии и Университета в Жейджянг описват интерактивен инструмент, който за пръв път позволява да се види как такава система работи и който поставя анализите и контрола на методите на автоматично машинно обучение в ръцете на потребителите.

Новият инструмент, наречен ATMSeer (ATM идва от Auto-Tuned Models – „самонастроени модели“, а seer е „пророк“), ползва на входа набор от данни, както и известна информация за задачата на потребителя. А процесът на търсене се онагледява чрез удобен интерфейс, който дава задълбочена представа за работата на модела и облекчава трудоемкия иначе процес на ръчно избиране на алгоритми за машинно обучение и настройка на хиперпараметрите[1].

Сърцевината е ATM системата, разработена през 2017 г., която, за разлика от обикновените системи за машинно обучение, напълно каталогизира всички търсения, като се опитва да напасне моделите към данните. ATM приема като входен всеки набор от данни и кодирана задача за прогнозиране и произволно избира метода на машинно самообучение - невронни мрежи, дървета на решенията, случайна гора или логистична регресия - и хиперпараметрите на модела, например, размера на дървото на решенията или броя пластове на невронните мрежи. След това системата изпълнява модела спрямо набора от данни, настройва хиперпараметрите и измерва производителността. Това, което е научила за изпълнението на един модел, системата използва, за да избере друг модел и т.н., докато изведе най-ефективния за дадена задача.

Трикът в случая е, че всеки модел по същество се разглежда като една контролна точка от данни с няколко променливи: алгоритъм, хиперпараметри и производителност.

Основавайки се на това, изследователите са проектирали система, която онагледява данните и променливите в графики и карти, а оттам - и отделна техника, която позволява преконфигурирането на тези онагледени данни в реално време. Или, както казват хората от екипа, разработил ATM: „всичко, което можете да онагледите, можете и да промените“.

Обикновено подобни инструменти за визуализация са пригодени за анализиране само на един специфичен модел за машинно обучение и приложението им е доста ограничено, но с ATMSeer това вече е възможно и за модели, генерирани с различни алгоритми. Може би това, което предстои оттук нататък, наистина е не само подобряване на работата на изкуствения интелект, но и изобщо повишаването на доверието на хората в машините.

Райна Маркова

[1] **При машинното обучение хиперпараметърът е този, чиято стойност се задава преди започването на учебния процес. Обратно, стойностите на други параметри се получават чрез обучение.**

Думи срещу думи

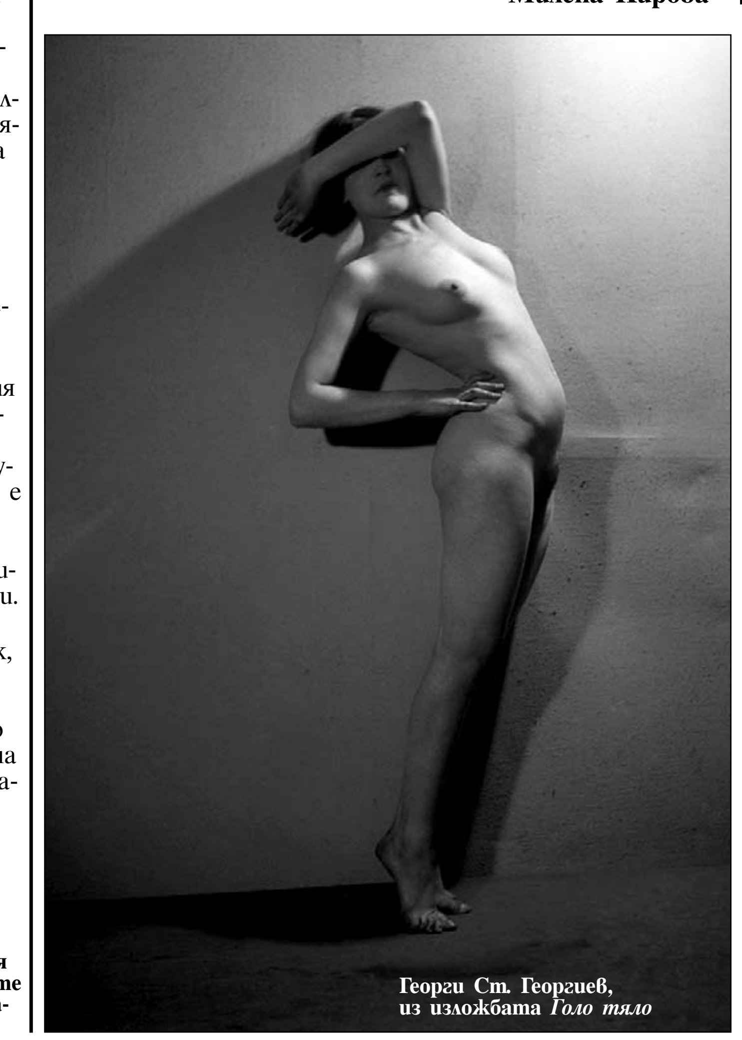
Лека нощ, метафори мои

Зузана Брабцова. „Волиери“. Превод от чешки Луиза Бусерска. Сонм, С., 2018

Преди 120 години Иван Вазов написа една знаменателна фраза: „Аз здрав съм син на здраво поколение...“, с която обобщи не само своята собствена психика на „последния възрожденец“ в българската литература, но и най-общата нагласа на българския писател. Въпреки частични опити в една или друга епоха, нашата белетристика си остана земна и вкоренена в потребността от нормалност. От Вазовия Мунчо насам лудостта продължава да бъде метафора на отклоненията, които здравият разум не иска да предприеме. Оказва се обаче, че в една близка славянска култура, чешката, се раждат „други“ писатели, поне от Кафка насам. Името Зузана Брабцова не говори почти нищо на българския читател, макар че по-точно ще бъде да кажа „не говореше“, тъй като за последните седем-осем месеца се появиха два нейни романа благодарение на амбициозната професионална отдаденост на преводачката Луиза Бусерска. Родената през 1959 г. в семейство на интелигенти с дисидентска нагласа Зузана не получава право на висше образование, нито да публикува. Първият ѝ роман ще се появи през 1984 г. в емигрантско издание и чак седем години по-късно ще бъде преиздаден в родината. За три десетилетия Брабцова става авторка на пет романа и всеки от тях е спечелил по една от големите литературни награди в Чехия. „Волиери“, с която започва нейното представяне на български, е всъщност последният, завършен и предаден в издателство малко преди смъртта ѝ. Някои критици написват, че в него се усеща предчувствието за край, че той е роман-сбогуване с живота. От литературна гледна точка обаче бих казала, че той не се различава особено от начина, по който са написани останалите романи, само че някои похвати са усилени и обострени до онази крайност, която наистина внушава чувството за разпад на логиката и смисъла. Най-лесно и разбираемо е сравнението с Кафка, особено в онази метафора на затвореното, ограничено пространство, подадена от заглавието и последователно развита до лайтмотив. Волиерата, клетка за птици, е символ на душевния свят, абсурдно пристегнат в граници, които са толкова по-непреодолими, колкото са по-малко реални и видими.

Светът е наниз от волиери, във всяка от тях е затворен човек-птица сред малка група от други птици, известна като семейство. Пространствената близост не е в състояние да породи интимна близост между душите и телата на затворените създания. Абсолютната самота на битието ражда тихия ужас на усещането за неприсъственост, за обезсмисленост на живота-гротеска. През него броди героинята на романа, Бета, 54-годишна жена, безработна и болна от рак, пристрастена към антидепресанти, отчуждена от всичко, което би искала да притежава: дом, семейство и смисъл в живота. Романът е написан чрез автофикция, под формата на дневник, който започва донякъде подредено и все повече се обърква във времето: прескача, връща се, прави нелогични завои – сякаш времето е функция на разума, който с всяка страница избледнява. Текстът излъчва странното внушение за нещо като литературен аутизъм: той е парадоксално некомуникативен, не се интересува от своя читател и даже му пречи да свърже смисъла, а в същото време – пренатоварен с абсурдни визии, гъмжащи от символични асоциации... Постмодернизмът изглежда извърнат назад, за да прегърне сюрреализма от времето между двете световни войни. И наистина, текстът е осеян с цитати от стихотворения на някогашни авангардисти, малко известни дори в тяхната родна Чехия. Както изглежда, усещането за живота като непоносим абсурд, два пъти по-отблъскващ в контекста на социалното лицемерие, представен в сюрреалистична поетика с апокалиптична визионерска нагласа, представлява традиция в литературата на уж-близка Чехия. (Тук трябва да отбележим, че илюстрациите на младия български художник Борис Праматаров добре съответстват на текста със своята специфична наивистко-декоративна естетика.) И все пак Зузана Брабцова успява да свърже живота с литературата. Откъсвайки от себе си току-що родената книга, тя също си тръгва – на 20 август 2015 година. Вече го е казала между страниците, макар и с думите на Йозеф Хора отпреди точно осем десетилетия: „Лека нощ, метафори мои, в които времето исках да спра...“.

Милена Кирова



Георги Ст. Георгиев, из изложбата *Голо тяло*

Образи и безобразия

Галерия **„Синтезис“**, изложба **„Голо тяло“ на Георги Ст. Георгиев**. Той не е непременно първият у нас, решил да снима голи тела, но първи лансира жанра като легитимна сфера на творческа изява. Това не е било никак лесна задача в едно твърде патриархално и срамежливо общество, като нашето през 20-те и 30-те години на миналия век. Актовата фотография със самата си поява руши стереотипи и прекрачва табута, каквато, всъщност, е и целта на модернистите, а Георги Ст. Георгиев вероятно е най-типичният им представител в българската фотография. И той си позволява да съчетае съдържащата се в иконографията на голото тяло съпротива срещу традиционния морал с възможностите на фотографията, която сама по себе си е мощно средство за модернизация на културата. Актовите му фотографии, разчетени в по-широк контекст, участват в прехода, осъществяващ се между двете световни войни, от традиционна към модерна култура.

За да преодолява заварените предразсъдъци, модернизмът разчита на тъждеството между етическо и естетическо – излизането извън границите на етически приемливото за общността е оправдано от творческата неограниченост на индивида в изкуството, поставено е под естетическа закрила. В актовата фотография това означава голотата да бъде освободена от принадлежността си на натурата и да се трансформира във фикция; телата да се изнесат в паралелна реалност и да престанат да бъдат просто тела. И Георги Ст. Георгиев в значителна степен успява, като залага на символизма, който му е най-близък от „измите“ на модернизма. Символизациите вървят по две линии. Първата е присъща за символизма във всички изкуства и се изразява във въвеждането на митологични, фолклорни и приказни матрици. Те поставят персонажите в инфантилно-игрова ситуация, превръщат ги във възрастни деца, за които всичко, включително и собственото им присъствие в кадъра, е „на ужким“. Функцията на голотата в случая е да ги изключи от обичайния ред на нещата, да прекъсне връзката им с всекидневието и социалния свят.

Втората линия, присъща вече специално на фотографията, се определя от работата със светлината и ролята на сенките. Те, както може да се очаква, символизират скритата страна в човека, неговото второ, тъмно аз, което го дебне, изкушава и плаши. Голотата тук трябва да подскаже, че то е проекция на сексуалното, което е един от главните поводи за раздор между традиционната и модерната култура. Въпреки това обаче, актовете на Георги Ст. Георгиев са някак домашни, извинителни и умилителни. Някои от тях дори можеш да си ги представиш изрисувани върху табла на креват. Кенет Кларк разграничава голото тяло, което е природен феномен, естествено състояние, от съблеченото тяло, което е скандален жест, стриптийз, сваляйки заедно с дрехите и принудите на обществото. Във фотографиите си Георги Ст. Георгиев иска да помири естествената и скандалната голота. Нещо като да снимаш разсъблечени модели под зоркия поглед на собствената си съпруга, каквато, впрочем, действително е била практиката на първите актови фотографи у нас.

Георги Лозанов

Реплика от ложата

Gesamtkunstwerk

„Мария от Буенос Айрес“ – танго опера, музика Астор Пиацола, текст Хорасио Ферер, превод Даниела Меса, диригент Константин Добройков, режисьор Веселка Кунчева, сценография и костюми Мариета Големехова, хореограф Явор Кунчев, солисти: Люси Дяковска, Момчил Караиванов, Живко Джуранов, Владо Ников. Хор, балет и оркестър на Опера Пловдив. Премиера на 13.01.2019 г., гастрол в София на 20.04.2019 г.

„Мария от Буенос Айрес“ на Опера Пловдив заслужава особено внимание. Не ще се захвана с тълкуване на жанра (tango operita), нито с коментар върху музикалната част. Нека за това говорят съответните специалисти. Моята тема са театралните измерения на представлението.

Премиерата на творбата е в Буенос Айрес на 8 май 1968 г. Тя е своеобразна кулминация в многогодишните усилия на Астор Пиацола (1921-1992) да изведе тангото от калъпа на вулгарното и баналното. Той му придава друга форма – nuevo tango: така нарича наложения от него стил, в който вгражда композиционни елементи от класическата музика и джаза.

Шестнадесетте музикални „номера“ са обединени от сама по себе си семпла сюжетна схема. Мария (самото танго) се заселва от предградията в центъра, където проституира. Населяващите света на бордеите я убиват. Нейната сянка, вече на девственица, се скита из града. Тя зачева от словата на Ел Дуенде, поета-дух, и ражда новата Мария, която е същата и не е същата Мария – новото танго. Либретото е на Хорасио Ферер (1933-2014).

Не се притеснявам да нарека текста слаб. Той е серия от предвзети упражнения по сюрреализъм, наситени с претенциозни образи и метафори, насилно сглобени от контрадикторно противоречиви изразни елементи. Висок литературен език се омесва, при това безразборно, с вулгарен сленг, литургична словесност, фигури на хипи движението и т.н. Заявена от Ел Дуенде, водещата идея гласи, че Мария е и божествена, и мизерна; и от небето, и от ада; смес от най-лошото и най-доброто. Понеже такъв трябва да е и градът, авторът спекулира с даденото му през XVI век име (Ciudad de la Santísima Trinidad y Puerto de Santa María del Buen Aire), за да вмъкне ред палави богохулства, свързвани с „бедния Бог на Буенос Айрес, който обича по свой си начин“, и псевдо-богословски алюзии. Те целят прокарване на някакви паралели между Мария и Богородица, между Мария и Христос (тя умира на Великден, за да се роди пак на Рождество, и т.н.).

Българската постановка има късмет, че авторите ѝ са взели текста съвсем на сериозно. Те се опитват да разшифроват смисъл във всеки израз и откриват там съдържания, много от които едва ли са минавали през ума на Ферер. Резултатът е плътна отвъд-фактична, мета-физична визия, обемаща въпроси и отговори за същината на изкуството, за земното и небесното в техния сблъсък и заедност, за човека и неговата участ. Визия, в голямата си част убедително защитена.

Предизвикателствата са много повече от обичайните, но са добре дошли за постоянстващите в съвместните си търсения Кунчева/Големехова/Кунчев. Първото е привеждането на абстрактните фиоритури на Ферер в конкретни действия и образи. Тук влиза в сила въображението и моженето на тримата, разгърнали ефектни и даже „немислими“ картини (танца с обувките-ножове, арията на психоаналитиците, танца на марионетките и т.н.). Успоредно с това върви работата със солистите, хора и балета, натоварени и с куп непривични им задачи.

Двете водещи фигури (El Duende и Payador) тук не са именувани. На сцената са анонимни поет и композитор-певец, чиято мисъл и фантазия следва да създадат цялото действие. Живко Джуранов е единственият театрален актьор в постановката и единственият, който, следвайки ритъма, никога не се изразява чрез песен. Момчил Караиванов пък, който уж е в професионалното си амплоа, трябва да извежда посланията си и чисто актьорски. Най-вече те трябва да отведат текста до публиката. Колкото и непосилно да изглежда, справят се. Затова са излишни вменените им спазматични жестове, с които единият е длъжен да дообяснява, че гради слово, а другият, че музицира. Същото важи и за акробатичните им премятания (особено при Джуранов) – достатъчно ясно внушават и без тях.

Люси Дяковска е Мария. Навярно беглото ми знаене за нейното творчество е причина за изненадването. Вокалното изпълнение върви в точен синхрон с майсторски танц и стабилна актьорска игра: през резки промени и тънки нюанси, от крайна експресивност до тиха деликатност. Отлично свършена работа при изключително сложна задача.

Следва да се подчертае, че основа и център на всичко е музиката. Толкова по-добре. Отказвайки се да позволи фиксирана партитура, Кунчева е бивала склонна да „изтърве“ дължини или да „провлачи“ ритъм заради визуални или двигателни открития. Тук това е невъзможно: ритъмът и траенето са прецизно зададени от Пиацола. Наложената условност също спомага дисциплинирането.

Постановчиците на този екип винаги са били насочени към постигане на Gesamtkunstwerk: тоталната и равностойна мобилизация на всички възможни изразни средства. С „Мария от Буенос Айрес“ го постигнаха в степен, най-висока досега.

Георги Каприев



Сцена от *Мария от Буенос Айрес*

Честито!

Композиторът Александър Кандов (1949) още празнува своя юбилей в Мадрид, където живее и работи почти трийсет години. Сложен е неговият тонов свят, преливащ от цветове и образи, от иносказателност и символика. Сложен като създателя си, който обмисля идеите си дълго, пише бавно. Който съчетава с години многото си таланти и интереси, изкушаван от предпочитания, които винаги го поставят пред труден избор. Прави го продължително, а резултатът никога не оставя безразлични слушателите му, защото им предлага възможността да изживеят прекрасна звукова утопия, да потънат в експерименталните дълбини на музиката му, да докоснат един емоционален свят.

Днес Кандов е все така ангажиран, продължава да се вълнува от света, от правдите и неправдите в него, от музикалните събития, които този свят предлага, но и от своите идеи. От идеите си за България. Което е сигурен знак, че му предстои вълнуващо бъдеще с творбите, които ще напише.

Честита 70-годишнина!

К

Петък рано утрин

Скалпирана история

В края на 90-те години на XX век телевизиите в Европа преживяха бум на историческия разказ с документалните филми за Първата световна война и паралелното пренасяне в епохата на Наполеон. Според редица медийни изследвания, Хитлер и Наполеон са най-повтаряните фигури, които пренасяме и тук чрез всеки канал за „знание“ в пакетите на кабелните телевизии. Историческите филми бяха канализирани в места, в които пропаганда, университетско знание и „научни добива“ се смесват в поредици с телевизионни възстановки, музейни разкази и режисьорски драматизации. Под предлог, че отговаря на изискванията за „културен канал“, БНТ 2 е превърнат през последната година в християнски каталог с всички псевдодокументални филмчета, в които почти винаги глас зад кадър мощно говори за „българщината“, понеже тъй се разбира там като „култура“.

От 2012 г. по БНТ започна един от най-обсъжданите „проекти“ – предаването за историите на значими събития, което след това бе превърнато в дискусионно предаване „История.бг“.

След злополучното си присъствие в Народното събрание като придружител на Николай Бареков в несполучилата се телевизионна партия, Росен Петров се завърна при един особен вид телевизионен историзъм, който упражнява.

Предаването му „Операция: История“ по телевизия „България Он ер“ е хибрид между псевдонаука и отломки от институционализирано знание за историята у нас. Предаването му се разви в малко по-различна посока от това, което Росен Петров правеше по bTV. Телевизионният му епос за славата на българската армия се пренася върху славата на българското въобще. В предаването гостуват учени като проф. Аксиния Джурова, но и като акад. Георги Марков и проф. Лизбет Любенова, му преподаватели от Военната академия по народопсихология, но Стойко Керев – като един експерт по конспирации и нещо като „алтернативната история“.

Все пак, трябва да се отчете, че това е едно от малкото предавания, в което гостуват много жени експерти. Нещо, което няма да срещнете в други подобни предавания. И въпреки това, на Росен Петров му е някак душевно близко да обяви „доайена на българската история“ Георги Марков, но се запъва как трябва да се обърне към жените професори, ча чак поздравява със *Здравейте, господжо професор!*, сякаш е странно, че жена е професор.

Предаването е отличен тест за това какво правим в нашите медии с плурализма на мнения, когато става дума за знание, наука, нещо „доказано“. Преди това Богдан Димитров беше превърнал БНТ в машина за историческо творчество, по СКАТ историята е превърната в инструмент за обяснение на „днешното“, в „Алфа“ тя е чиста политика. Хубаво е, че издържаме години наред този тест – никой не спира тези предавания, те са част от медийните оферти и има нужда от тях. Поне подсещат, че историята е наука.

Лошото е, че рядко има алтернативи на онези предавания, в които пропагандата надвива историята. В „Операция: История“ Росен Петров представя скандалното, честно във въпросите му чуваме „добро се“, „някои казват“, „хората мислят“. Предаването му „героизира“ историята, която следват неговата концепция, и са на едно мнение с него. А най-добре му е на Росен Петров, когато някой каже нещо, което звучи „страшно“ „и за соросоидите, и за русофилите“. Проф. Лизбет Любенова пък казва това, дето го наричат в интернет форумите „великобългарски шовинизъм“. Тя е важна за Росен Петров с цялата си теория за това защо държавата не ще бъде българите от Волжка България, за това, че ген. Суворов е българин, а освен това отговаря „правилно“ на въпроса му дали да наричаме азбуката си „българица“ или „кирилица“.

Водещият дава препоръки 24 май да не е празник на славянската писменост, а на българската писменост, защото „общославянски народ“ няма. Този разговор започва с упрек към българския консул в Одрин, че не защитил интересите ни по време на литургията на гръцки език на 24 май, и с упрек към замитането на скандала с турския посланик и думите му за ученето на турски език у нас. После проф. Любенова уточнява, че не е присъствала на тези събития.

Проф. Лизбет Любенова обяснява, че в политиката си към нас нашите съседи инвестират много средства, и е важно да питаме българите в тези региони как се чувстват. Дори според нея, за т.нар. Възродителен процес *няма какво толкова да се преиграва там*. Това всъщност за всички страни от историята, това смесване на „днешната история“ и историята за миналото лишава предаването „Операция: История“ от историчност. Водещият често пита гостите си дали *нашата историческа съдба може да е друга*. Но предаването ясно изпълнява други функции. И човек започва да се пита кой може да помогне на зрителите да разберат кога надделява историята, а кога – телевизионната пропаганда с всичките ѝ рефлекси.

Жана Попова

Кой отговаря за съдбата ни?

На 21 май т.г. в Чешкия център в София се състоя премиерата на романа „Врач“ от чешкия писател Мартин Ришави (превод на Маргарита Руменова за „Ерго“).

Мартин Ришави (1967, Прага) завършва биология в Природонаучния факултет на Карловия университет и сценаристика и драматургия в Академията за филмово изкуство в Прага (FAMU). От 2009 до 2016 г. е ръководител на катедра „Сценаристика и драматургия“ във FAMU и сега продължава да работи в нея. Автор е на редица документални филми, свързани със Сибир и Виетнам. Като прозаик дебютира с „Горски пешеходци“ (с подзаглавие „Джобна сага“), романите му „Пътища към Сибир“ (2008) и „Врач“ (2010) печелят престижната чешка литературна награда „Магнезия литера“. „Врач“ е отличен също с наградата „Йозеф Шкворецки“. Романът създава усещането за сказ. По думите на Ришави, книгата е центрирана около фигурата на разказвача, а доц. Ани Бурова допълва: „Най-важната черта на тази книга е, че в рамките на съвременната литература (свикнала на всякакви експерименти), тя реабилитира представата за литературата като разказване на истории. “

Л.Г.

Разговор с Мартин Ришави

- Дали за вас литературата е продължение на работата ви като документалист?

- Не бих казал. Чувствам се повече като писател, отколкото като режисьор. Киното стои с единия крак на територията на всякакъв вид нормативни формули като литература, а с другия - на територията на визуалните изкуства, а там аз съм абсолютен „чужденец“. Всеки мой филм е един вид експеримент и никога не знам какъв ще бъде резултатът. Много често казвам, че чрез документалното кино получавам грантовете, които ми дават финансовата възможност да мога да общувам с много и различни хора, да посетя други страни и да събирам материал, за да пиша. А, между другото, снимам. Моята литература е записана, докато говоря. Така че - да се чете на глас. В книгите си съм по-скоро актьор, който пресъздава персонажите, които е срещнал, и говори с техния глас. Другата ми работа е да събера и подредя потока от истории.

- Как един биолог успява два пъти да спечели „Магнезия литера“?

- Като осъзнае, че трябва да спре да бъде биолог! Още когато посещавах университета, знаех, че да бъда учен, не е за мен. Лабораторните науки просто не са моята стихия. Затова веднага дезертирах на територията на изкуството.

- А не ви ли беше страх тепърва да поемете по нов път?

- Разбира се. Беше страшно и за родителите ми, които трябваше да ме подпомагат по време на второто следване. Но литературата е индивидуално занимание, човек разчита сам на себе си. А учените обикновено работят в екипи. Писателят е вълк единак и може да си позволи понякога да бъде дори егоист. Разбира се, това крие и своите рискове, но аз лично предпочитам да ги поема.

- Чий монолог е „Врач“?

- Героят ми си има прототип – мой приятел, който в действителност е бил режисьор, после става портиер в Москва. На практика 80% от историите и анекдотите са негови.

- Основна тема в романа е съдбата. Как смятате, кой режисира живота ни – делата или Фортуна?

- Честно да ви кажа, не зная. И за мен, и за героя ми това е същинската загадка - той сам ли е виновен за това в какво състояние се е оказал, или времето, или политиката... Смятам, че основната мистерия на човешкото съществуване е именно дали ние отговаряме за съдбата си или Бог, или нещо друго (обществото, извънземните или каквато теория имате). Това е въпросът на романа – кой ме направи това, което съм.

- Нужни ли са ни днес „врачове“? (*В началото на втората част от романа, озаглавена „Голяма Никитска“, авторът предполага, че думата „врач“, на руски „лекар“, е от един и същи корен с глагола „врать“ - лъжа, което пък го е отвело до славянския корен „вра-“, назоваващ говор – бел. ред.*)

- Смятам, че се нуждаем от тях поне в храма на Мелпомена. Щом хората още ходят на театър, значи те се нуждаят някой да им говори, да им разказва. Даже смятам, че колкото по-лош става животът ни икономически и политически, толкова повече се нуждаем някой да ни разказва. Също ми се струва, че когато у хората се повиши потребността да слушат разказвачи (или в този смисъл – врачове), именно тогава обществото се намира в криза.

- Няколко пъти вече споменахте, че главен персонаж в книгата ви е разказвачът. Но там има и още един герой – слушателят. В днешно време умеем ли още да слушаме?

- Книгата ми е именно за слушателя. А на този въпрос всеки отговаря сам за себе си – аз лично обожавам да слушам, дори глупаци, луди, чудаци – каквито и да е хора. Стоите си на гарата и към вас идва окаян възрастен мъж. И започва да дрънка всякакви небивалици. В началото ме попитахте за първообраза на разказвача в книгата ми – ето, това е такъв случай. Познатият ми от Москва, за когото ви казах, е именно такъв човек. И когато приятелите ми ме виждаха да говоря с него, ме питаха: „Нима го слушаш?! За 150-и път?!?!“. Но аз търсех златните прашинки в пясъка. Това е като риболов – ако си достатъчно търпелив, ще кълвне. Тези хора за мен не са музи, защото музата дава форма. Те са стихии. Като вятърът или буйната река – връхлитат отгоре ти с огромен материал, но той си няма форма, дори е ужасяващ. Или пък, ако ми позволите още едно сравнение, все едно отиваш при продавач на битпазара – някои вещи са отвратителни и съвсем безполезни, но между тях – истинско съкровище!

- Защо Русия? Защо Сибир?

- Това стана съвсем случайно. През 90-те исках да замина някъде зад граница. Екзотиката ли ме влечеше, що ли? Русия беше най-логичният избор. Знаех езика. Тогава беше евтино (макар сега да звучи смешно). Проявявах див интерес към Русия заради всичките азиатски общности на нейната територия. Пък и навсякъде намирах общ език заради сходното ни социалистическо минало. Аз не съм социалист и много се радвам, че тази епоха е свършила. Но пък, от друга страна, общото политическо минало ме свързва с много народи. Разбирам и руснаците, и виетнамците (снимах филм там), а дори и вас, българите.

- Разказали сте за Русия, за Виетнам. А някога ще разкажете ли за Чехия?

- Аз винаги разказвам за Чехия. Всички тези истории, които разказвам, са през очите на един чех.

- А коя е следващата история, която искате да разкажете

- Следващият ми роман е именно за Чехия и ще излезе, надявам се, през есента. Той много прилича на „Врач“, дори става, един вид, диптих. Там също има един разказвач, този път жена, и тя също се опитва чрез анекдоти да пресъздаде опита на живота си, но позицията ѝ е коренно различна...

Разговора води **Люба Гъркова**



Валери Пахнер и Аугуст Дийл в кадър от *Скрит живот*

Силен фестивал със спорни награди

Кан 2019

Ако използваме заглавието на култов френски филм от 60-те години на миналия век, можем да кажем, че тазгодишният Кан (14 – 25 май) се бори за високото си качество „до последен дъх“. Успя да си достави филма на Куентин Тарантино, който, от своя страна, заради симпатии към фестивала, ускори монтажа на „Имало едно време... в Холивуд“. После дойде и Абделатиф Кешиш с „Мектуб, моя любов: интермецо“. Групата на носителите на „Златна палма“ стана внушителна: с по две Кен Лоуч и Братя Дарден, с една Тарантино, Терънс Малик, Кешиш. Внушително бе присъствието и на други стари активисти и фаворити на фестивала: Джим Джармуш, Педро Алмодовар, Марко Белокио, Арно Деплешен, Елиа Сюлейман, Корнелиу Парумбою, Ксавие Долан... А тъй като, по думите на генералния директор Тиери Фремо, през последните десетилетия без участието на кинематографистите от Далечния Изток силен фестивал не се получава, стабилността на програмата се подсили с присъствието на Дяо Инан от Китай и Пон Джун-хо от Южна Корея.

Кан нерядко е бил упрекван, че не отделя достатъчно внимание на женските режисьорски изяви. Сега щедро се реваншира. Общо в официалната програма те бяха 13, а само в състезателната – 4. Освен известната Селим Скяма, приобщи и две млади французойки: Жюстин Трие и Мати Диоп, със сенегалски произход. Както и австрийката Джесика Хауснер.

По традиция този фестивал държи на веднъж откритите авторски почерци, но впечатлението за „фамилна снимка“ с познати лица бе силно нарушено от включването на необикновен брой дебюти: 2 в основния конкурс, 9 в „Особен поглед“, 2 в раздела „специални сеанси“ и още 16 в т. нар. паралелни секции.

Фестивалът удари в десетката и с избора си за председатели на журитата. Алехандро Гонзалес Иняриту, оглавил това на основния конкурс, е пръв сред мексиканските режисьори, които през последните години обновиха не само националната си кинематография, а и Холивуд. Асистираха му осем души – по равно жени и мъже, сред които режисьорите Павел Павликовски и Йоргос Лантимос. Всеки път, когато предвождащата журито на „Особен поглед“ ливанка Надин Лабаки влизаше в кинозалата, публиката я посрещаше с бурни овации – заради показания тук и награден миналата година уникален „Капернаум“.

Изборът на Иняриту и Лабаки вдъхна надежда, че ще бъде повторена стъпката на миналогодишната двойка Кейт Бланшет – Бенисио дел Торо към награждаване на по-скромни по мащаб, но социално и политически по-остри филми, които ни въвеждат в дебрите на съвременното живеене и очертават картина на света, по-различна от тази, която сме виждали на предишните фестивали. Най-общо погледнато, това действително се случи. Дори може да се каже, че изборът за „златото“ на южнокорейския филм **„Паразити“** на Пон Джун-хо повтори като ехо този с „Джебчии“ на японеца Коре-еда. И тук, в една от икономически най-преуспяващите днес страни, героите са фамилия бедняци. И те са изобретателни, но не в кражбите, а чрез внедряване в дома на фамилия новобогаташи. Сценарият е изключително динамичен и атрактивен, комедията прераства в сатира (южнокорейските парвенюта много приличат на нашите). Този филм бе награден и от новоучреденото международно жури на френските арткина, член на което бе и поканената от България Мира Сталева (МСФФ).

Демократичният избор на „Златната палма“ се прие добре. Но, според мен, радикалният жест на миналогодишното жури щеше да отиде една крачка понапред, ако с най-високото отличие бе увенчан дебютът **„Клетниците“** на родения в Мали натурализиран французин Ладж Ли (1980). Като документалист той е отразявал живота в заредените с престъпност имигрантски парижки предградия, където самият е живял. Сега преработва автентичния материал в силна драматургична структура. Диагнозата, която поставя на взривоопасния и за Франция, и за цяла Европа днес ъндърграунд, е „бедност“. На пресконференция режисьорът сподели желанието си президентът Еманюел Макрон да види филма му.

„Клетниците“ се размина и с второто по важност отличие – Голямата награда. Добре е обаче, че тя отиде при филм, също с актуалната днес тема „преселението на народите“, също на дебютант в игралното кино (с опит в документалното!) - **„Атлантик“** на Мати Диоп. В него тя гледа нещата „от другата страна“ – тази на заминаващите с лодките през океана към по-богатия свят, а всъщност към неизвестността, понякога и към отвъдното. Филмът печели симпатиите с качествения кинематографизъм и с елементите от африканската разказвателна традиция. А нашият любимец, „Клетниците“, сподели Наградата на журито с „Бакурау“ на бразилците Клебер Мендоза Фильо и Хулио Дорнелс. Той е сниман в бедния и размирен бразилски северозапад. Със силата на познатия ни от 60-те години на XX век латиноамерикански магически реализъм, при една колкото реална, толкова и митологична действителност, в него се изразява отрицателното отношение на авторите към днешното управление на страната, към фашизоидните методи, към американизацията.

Голямото препъване дойде при отличието за режисура. Не е нужно да се доказва колко определящо е то за конкурс по филмово творчество. (не случайно по място предшества Наградата на журито). Връчването му на белгийските братя Дарден за **„Малкият Ахмед“** извика усещане за респект повече към остро актуалната тема – фанатизирането на 13-годишно момче с ислямско вероизповедание, а не за открояване на специфичните умения при изграждане на филмовия образ и структура. Широко известна е привързаността на братята към принципите на неореализма, които днес, при насочване на киното към остър социален реализъм, отново са ефективни. Те са водели до ярките резултати във филмите им, награждавани със „Златна палма“ - „Розета“(1999) и „Детето“ (2005). Но един от факторите за успеха им е бил по-сполучливият избор на непрофесионалния изпълнител за главната роля, който тук е вял и недостатъчно убедителен.

Със същите принципи, но при постигане на повече житейска конкретност и динамика, работи другият следовник на италианците от миналия век - Кен Лоуч. Новият му филм **„Извинете, забравихме ви“** е за непосилната тежест на делника в семейство на социална работничка и доставчик на колетни пратки. Но, ако и тук става дума за строгост и минимализъм, имаше филми, в които можеха да бъдат открити други разновидности на режисурата с нейните мизансценни и пластични богатства. Например, при **„Скрит живот“** на Терънс Малик. Знае се, че той снима сравнително рядко, но е ценен от колегите си като творец с философско мислене и ярък талант. През 1999 г. спечели „Златна мечка“ в Берлин за „Тънка червена линия“, а в Кан през 2011 - „Златна палма“ за „Дървото на живота“. Сега филмът му е за истински случай от времето на германския аншлус в Австрия (действителност, недостатъчно интерпретирана в киното). Малко от безброй видените филми за фашизма могат да му съперничат по задълбочено вглеждане в чудовищната мощ на това зло и във величието на човешката сила да му се противопостави. Малик не режисира в обикновения професионален смисъл на понятието, той като Господ Бог строи живот, искрящ от истина и точност. При гледането на филма си спомних казаното от Мартин Скорсезе по повод друг негов филм: „Всеки кадър може да бъде поставен в рамка“. Бих добавила: и да бъде изучаван от студентите по кинорежисура.

Испанецът Педро Алмодовар е бил най-близко до „златото“ в Кан с „Всичко за майка ми“ през 1999 г. Със сега представения **„Болка и слава“** отново ни въвежда в своя личен свят. Кризата на героя му е и творческа, и екзистенциална. Изпълнението на ролята от Антонио Бандерас (с убедителна награда за мъжка роля) придава на драмата проницателност. Историята е изградена в рядко срещана при творбите на темпераментния испанец елегична тоналност.

„Имало едно време в... Холивуд“ е по-малко ексцентричен от предишните филми на Тарантино, по-малко абсурден, по-просто е скроен и това може да не се хареса на привържениците му. Но е режисиран „с върха на пръстите“ (изразът е на Станиславски). Въвежда ни в обеднелите и технологично, и художествено студиа в края на 60-те, т.е. свършващата „златна ера“ за Холивуд. Изпълнителите на главните роли, Леонардо ди Каприо като аркашката Рик Далтън и Брад Пит - неговият дубльор, каскадьор и „момче за всичко“ Клиф, усещат и разбират задачите си толкова добре, колкото самият режисьор. Редуват с лекота иронията и самоиронията. Историите, които им се случват, са от живота на киното и от всекидневието. В действието е отделено място и за Шарън Тейт (великолепна Марго Роби), онази, бременната съпруга на имигриралия от Полша режисьор Роман Полански. И забавно, и тъжно е до момента, когато Клиф, шляейки се в свободното си време, не попада в хипи-комуната на зловещия Чарли Менсън. После следва част от многоепизодната кървава вакханалия из вилите на Бевърли хилс. Не действителната и не най-страшната, но достатъчно знакова. По волята на съдбата или на историята, все едно, след тази „случка“ през август 1969 г. в Холивуд се ражда ново кино със сериозните истории за Виетнамската война, със зашеметяващи въображението приказки, киното на Олтман и Копола, на Спилбърг и... на самия Тарантино.

В съседство с органичността на Пенелопе Круз в „Болка и слава“ и на Валери Пахнер в „Скрит живот“, отличието за женска роля на играещата хладно и стерилно Емили Бичъм в **„Малкият Джо“** на Хауснер се възприема не като сериозна оценка, а като реверанс от страна на журито. Още по-силно усещане за „отстъпка“ е наградата за сценарий, връчена на много демодирания романен разказ в **„Портрет на момиче в пламъци“** (сценарист и режисьор Селим Скяма). При това, при наличие в програмата на много ярки и свежи жанрови форми, като крими-комедията на Порумбою **„Свирачи“** и китайският film noir **„Езерото на дивите гъски“** на Инан.

Всеки що-годе запознат с този фестивал знае колко респектиращо малко са наградите му. В изключително редки случаи към тях е прибавяно по нещо. Сега това се случи със „специално отбелязаното“ участие на палестинеца Елиа Сюлейман. Той е бил в състезанието неведнъж и филмът му **„Това трябва да е раят“** за пореден път показа мъдрата рефлексия на един изключително интелигентен и талантлив автор. Дано това да е повод той да стане популярен и у нас.

Имах и желание, и потребност да гледам, ако не всичко, то поне дебютите в „Особен поглед“.(При тях има и такава особеност – по-голямата част идват от далечни страни, но са създадени с подкрепата на големите френски продуцентски къщи, като „Арте“, „Марин Кармиц“ и др., които заслужават уважение за умението да откриват талантливите млади хора. Наградата „Златна камера“ получи **„Нашите майки“** на гватемалеца Сезар Диас, показан в паралелната секция „Седмица на критиката). Фестивалното време обаче не е безгранично и успехът ми в това начинание не бе голям. Ето защо не мога да взема отношение към наградите, зад които стои високо уважаваната от мен Лабаки. Но една ми направи особено впечатление: тази за режисура на 27-годишния руснак Кантемир Балагов. Преди две години, в същата програма, за „Теснота“ той получи голямата награда, миналата беше член на журито, а сега ни порази с **„Едно голямо момиче“** – за адаптацията към живота на две млади жени от Ленинград през първата година след края на Втората световна война. Филмът ни припомни психологическата сила на някогашното голямо руско кино, без да прилича на когото и да е от майсторите му, дори на учителя на Балагов Александър Сокуров.

Тук навярно вече ще възникне въпросът – защо такова вглеждане в наградите, които с времето ще минат и заминат; важното е, че филмите остават. Би било така, ако Кан не е всепризнатият първенец сред форумите, които диктуват стандартите и чертаят тенденциите в световното кино.

Казват, че подготовката на следващия фестивал започва на другия ден след приключването на сегашния. Значи, 73-ото издание на Кан вече се реди. В компетентността на селекционерите да открият най-доброто сред филмите, които днес се създават, нямаме основание да се съмняваме. Както и в това, че ще представят богата програма от класически филми и юбилейни чествания, което сега направиха (за филма „Един мъж и една жена“ на Клод Льолуш, за Ален Делон, Силвестър Сталоун и др.). Поради ограничение в размерите на публикацията те останаха извън коментара.

Вера Найденова

P. S. А сега за нещо друго. Известно е, че Кан не се страхува от силни политически и по-дръзки еротични акценти. Филмът на Кешиш **„Мектуб, моя любов: интермецо“** бе показан в края на маратона, но имаше хора и в кулоарите, и в пресата, които го обявиха за скандален, досадно дълъг (три часа и половина) и пр. Според мен несправедливо. Вместо скандален, бих използвала по-мекото „нетипичен“: първият половин час на екрана, по-точно на средиземноморски плаж, са група осемнайсетгодишни момичета, някои студентки, други не, разговорите им са кратки, „говорят“ повече телата им. После действието се пренася в дискотека – пак малко разговори и безкраен телесен транс (междувременно с 14-минутен несимулативен секс). Посрещнах това зрелище по-спокойно, навярно защото предварително знам убеждението на постмодерния режисьор, че езикът на тялото е не по-малко изразителен от този на ума. И че сексът трябва да се изобразява като част от живота, а не като нещо скрито и срамно. В натрапчивата дължина на разказа му открих внушение за дискотеката като метафора на младежкия живот от 90-те години на XX век. Съжалявам, че не съм гледала първата част на този филм трилогия (показан миналата година във Венеция), ще очаквам третата.

В. Н.

Измина почти месец от откриването на Венецианското Биенале 2019. В бр. 18 на вестник „К" публикувахме подробна информация за куратора, участниците в Международната изложба, националните павилиони и носителите на наградите на този най-голям световен форум за съвременно изкуство. Сега предлагаме на вниманието на нашите читатели два текста от чуждестранни медии, които правят обзор и анализ на изкуството, представено на Биеналето. В единия от тях се коментира и българският павилион.

К

Венеция 2019 -

Да преживееш Антропоцена

Запознах се с Ругиле Барзджюкайте миналото лято на кинофестивала в Локарно след премиерата на филма й „Киселинната гора". Беше снимала със скрита камера туристи, наблюдатели на корморани, унищожили с фосфорните си екскременти 15 хектара борова гора на Куршския провлак. Тогава ми разказа, че готви проект за Венецианското биенале и веднага усетих, че ще е нещо извънредно. Така се и случи – павилионът на Литва е признат за най-добър на биеналето. През 2017 „Златен лъв" бе присъден на потресаващия „Фауст" на Анна Имхоф в немския павилион, през 2019 главната награда е отново за пърформанс – плажна опера.

Нищо в литовския проект, замислен от **Ругиле Барзджюкайте, Лина Лапелите и Вайва Грайните,** не е банално, започвайки от разположението му – във военната зона на Арсенале, отворена за първи път за посетители. Търсенето на помещение е отнело няколко месеца заради нуждата от място, където зрителите да наблюдават персонажите на операта „Слънце и море (Марина)" така, както кормораните наблюдават туристи – „от позицията на слънцето".

Операта се изпълнява всяка събота. През останалите дни посетителите на павилиона гледат отгоре към плажни кърпи и празни шезлонги и слушат музиката, написана от Лина Лапелите. Тази сцена прилича на финала на филма „Смърт във Венеция". И тъй като в пърформанса могат да участват единствено доброволци, не знам в коя събота някой ще се сети да се яви в моряшкото костюмче на Тадзио или с начервените устни на умиращия Ашенбах.

Ариите на плажуващите са изпълнени с тревога – в хълбока на един се е впила тапа от шампанско, друг е изгорял, но най-лошото се е паднало на онези отпускари, които, потегляйки, станали жертва на изригване на вулкан. Самолетът се оказал в черен облак и пепелта, попаднала в мотора му, се превърнала в стъкло.

В един от първите дни на биеналето сред доброволците, излежаващи се на плажа, бе и **Лори Провост** – домакинята на френския павилион. В него и без вулкан всичко е стъклено – дори яйчените черупки и медицинските ръкавици. Главният вход е затворен, налага се проникване през вратичка на мазе, стъпвайки по стъклен под с впоени боклуци, водорасли, медузи, съвсем като на реален морски бряг. Нататък почва кинозала и ако се намери място, можете да се метнете в седло с форма на въображаем кон и да гледате филм за пътешествие на весели младежи из Франция – най-напред на север от Париж, после на юг, към Идеалния дворец на пощальона Шевал, Средиземното море и накрая, към Венеция – точно към този, обгърнат от мъгла павилион. Сред онези, които веселата компания среща по пътя си, е великата Аньес Варда (1928-2019), неизвестно защо в костюм на картоф. Както и при други инсталации-лабиринти на Лори Провост, проектът с название „Дълбоката синева на морето те обгръща" може да се изучава безкрайно – толкова многобройни са дребните му детайли и ъгълчета, където попадаш ту на огромен гоблен, ту на подскачаща солница, ту на стъклен червей.

Леонардо да Винчи и Ленин са смятали, че всичко е свързано с всичко

Стъклото е главен герой и в най-необичайно концептуалния павилион на биеналето – българския, назован „Как живеем". Няколко стаи в палацо Джустиниан Лолин до моста на Академията са запълнени с минималистките работи на **Рада Букова и Лазар Лютаков**, влизащи, според тълкуванията във внушителния каталог, в сложен диалог с интериорите на двореца от XVII век и поставящи въпроса за взаимодействието между ръчна изработка и фабрично щамповане. Зрителят вижда на лазурен фон няколко увредени и изкривили се стъклени рафта, върху които стоят еднакви и доста невзрачни чаши за бира. В каталога са приведени стихове, написани от безименен почитател на павилиона. Ето едно многозначително двустишие-диалог:

- Да живеете в интересни времена.
- Не, не желая да изпитвам никакъв интерес към времето.

„Да живееш в интересни времена" – това пожелание-проклятие кураторът **Ралф Ругоф** използва, за да назове 58-ото биенале. Във финала на напътстващата статия от пътеводителя се казва, че Леонардо да Винчи и Ленин са смятали, че всичко е свързано с всичко. Наистина, в изложбата могат да се открият няколко сюжетни възела. Най-важен сред тях е за наближаващия апокалипсис, изчерпаната цивилизация, залезът й. Във видеото на **Джон Рафтън** обезличени фигурки се придвижват из пейзаж, напомнящ за човешка кожа, а машини изблъскват в бездна щамповани на конвейер човечета. **Коракрит Арунанондчай** е изобразил гора, обитавана от пълзоподобни твари, надяващи се да преживеят антропоцена. Сред оплетените шарени маркучи, кабели, светещи мехури, отоци и маски, единственото заслужаващо спасение същество се оказва плюшен заек.

Една жена заспива и лумва огън, напомнящ за изгаряне на мъртъвци по бреговете на Ганг

Сънародникът на Арунданондчай, прочутият режисьор **Апичатпонг Вирасетакул** е един от главните герои на биеналето. В залите на централния павилион са подредени негови фотоработи, включително великолепна снимка на гръб, изпохапан от безжалостни комари. Инсталацията му с **Тсуйоши Хисакадо** „Синхронистичност" в Арсенале може спокойно да се подпише към апокалиптичен сюжет. Мистиката на сънищата винаги е завладявала Апитчатпонг. Във филма му „Гробище на великолепието" войници са сразени от сънна болест. За няколко дни през 2018 открива в Ротердам Sleepcinemahotel, където гостите, полегнали на изискани нарове, гледат безсюжетно и беззвучно кино върху гигантски кръгъл екран, а на разсъмване описват сънищата си на хартия. В „Синхронистичност" не млада жена заспива под небесносиньо одеяло и в просъницата й се разгръща старинен параван с пейзажи, а после лумва огън, напомнящ за ритуално изгаряне на мъртъвци по бреговете на Ганг. Екранът е пробит, изображението през отвора се проектира върху стена, където в полумрака виси кристална топка. Тази проекция в отвъдния свят авторите интерпретират като крах на йерархии и убеждения.

Мексиканският скулптор **Габриел Рико** също разсъждава над руините на цивилизацията. Харесва ми математическата му формула, изградена от камъни, дървенийки, неонови тръбички и подръчни предмети (налична е дори мъничка лейка!). Бог знае каква вселенска катастрофа предвещава това небивало уравнение.

Любим павилион на биеналето ми стана аржентинският. Художничката **Мариана Тейерия** е създала седем огромни чудовища, обитаващи оскъдно осветена огледална зала. Това са скулптури, приличащи на монумент на жертвите на грандиозни пътни катастрофи. От тавана на каскади се сриват останки на автомобили, разпятия, ужасяващи хематоми и букли от окървавена пластмаса като рокля на танцьорка на фламенко.

Невъзможно е да се пропуснат и зловещите работи на **Александра Биркен**, съумяла да спиртоса плацента, да измайстори бронзова секс кукла без глава, да разреже един мотоциклет, вътрешността на друг да обърне навън, а също да разположи или закачи гумени костюми, за да заприличат на жертви на терористична атака или взрив на неутронна бомба. Часовете живот на човечеството са преброени!

Биркен е обърнала с вътрешността му навън мотоциклет, докато в полския павилион стои оголен цял самолет. Работата на **Роман Станчак** „Полет" напомня за авиокатастрофата край Смоленск, в която загиват 96 души, в това число и президентът на Полша Лех Качински.

Андрей Савадов поканил певците Мария Максакова и Андрей Кравчук да се превъплътят в Мерилин Монро за изпълнение пред военнослужещи от Антитерористичната операция в Донбас

Най-големият в света самолет Ан-225 „Мрия" (укр. „Мечта") е прелетял по пладне на 9 май над Венеция и сянката му върху пространствата на La Biennale се е превърнала в произведение на изкуството, представено в украинския павилион. В утробата си „Мрия" носила имената на художници, поддържали проекта. Така историята се разказва пред гостите на павилиона. Състоял ли се е обаче полетът наистина? Не, а и не би било възможно, тъй като хвърлянето на толкова красива сянка става единствено от недопустима за полет над града височина. Според замисъла на членовете на „Отворена група", изобретили проекта, самата история за полета на „Мрия" при все това е прераснала в мит, съответно в произведение на изкуството. Неуморните работници на павилиона разказват на всеки посетител легендата за „Мрия", без да крият, че е имало и алтернативен проект, получил на конкурса второ място. През 1954 Мерилин Монро отива в Корея и пее пред американски войници. Художникът Андрей Савадов поканил певците **Мария Максакова и Андрей Кравчук** да се превъплътят в Монро и да излязат пред военнослужещите от Антитерористичната операция в Донбас. Ето и тийзъра на проекта „Гласове на любовта" – в ролята на Монро певицата и бивша депутатка на руската Дума Мария Максакова пътува с танк, а украинските войници го обсипват с хризантеми.

Не един и двама считат, че изборната комисия е сгрешила и „Гласове на любовта" е по-интересен от преразказването на мита за несъстоялия се полет на „Мрия". Победителите, от своя страна, обвиняват загубилите за корупция и използване на тайни ходове за пробутване на скъпоструващ проект. Късно е да се спори – можем само да се радваме, че историята на битката за украинския павилион се обсъжда открито.

Борбата за руския павилион от много години протича в звуконепроницаемите зандани на Медински (Министър на културата на РФ). Този път павилионът е оставен на благоволението на Ермитажа. Това е безупречен, шлифован през съветските десетилетия ход – духовни върхове, изпълнени за износ – Ермитажът, Болшой театър и ансамбъл „Берьозка". На първия етаж танцуват марионетките на петербургския художник **Шишкин-Хокусай**, на втория баща прегръща блудния си син. **Александър Сокуров** добавя към „Христос в пустинята" на Крамской кадър от видеото, разпространено през 2016 от терористите от Ислямска държава, изгорили живи двама турски военни.

По-добре да бяха оставили руския павилион изцяло пуст – говорят недоброжелатели, като съседния венецуелски. Този е затворен наистина – явно във връзка с икономическата катастрофа на режима им. Вярно, че на 13 май видях отвън лодка и табелка „Стига лъгали". На 14-и нямаше ни лодка, ни табелка – агентите на Мадуро не дремят. Откриването на казахския павилион изобщо се отмени в последния момент, като експерти се опитват да отгатнат дали това е свързано с оставката на Назарбаев или не.

Пореден сюжет от главната експозиция, в която, според заветите на Ленин и Леонардо, всичко е сплетено с всичко – селфи, самообожание и телесни модификации. **Занеле Мухоли** от ЮАР си прави автопортрети, украсявайки прическата си с примки за душене, закачалки за дрехи, тръби и щипки за пране; **Ед Аткинс** се изобразява като отровен паяк, пълзящ по длани и крака; **Мартина Гутиерес** се снима сред натруфени манекени за списанието си Woman – единственото живо същество в тези фотографии. **Мари Катаяма**, която няма стъпала и чиято ръка генетическо заболяване е превърнало в щипка, си прави съблазнителни автопортрети.

Цвете изисква с женски глас да го галят и пипат, а за благодарност рецитира стихове на Паул Целан

Израелският павилион е превърнат в полева болница. Пациентът взима номерче, избира си на регистратурата история на болест и влиза в звукоизолирана кабина, където по команда трябва три пъти да изкрещи. Медицинска сестра го отвежда до зъболекарско кресло, но вместо собствената си челюст, там вижда документален филм с коментари на експерти. В съответствие с избраната от мен болест ми се падна филм как през 1950-те в израелски педиатрични клиники са отвличали, обявявайки ги за починали, младенци на бедни емигранти, предавайки ги, по всяка вероятност, за осиновяване в богати семейства, а може би в чужбина. Тази история така и не е разследвана до край, случаите са много, държавата отрича всичко. Художничката **Ая Бен Рон** дава право на глас на онези, които го нямат – в частност, на майките на отвлечени деца, и затова в кабинката се налага да крещим.

Павилионът на Дания е оформен от палестинската художничка **Лариса Сансур.** В ниша се крие огромна черна топка, а в киносалона същата тази топка се търкаля из Витлеем, където улиците са покрити с разляла се черна каша. Случила се е екологична катастрофа и хората са минали в нелегалност.

Възможностите за биологични мутации занимават много от участниците в биеналето. **Джими Дъръм** създава скелети на въображаеми животни – съединява череп на изкопаем бик с гардероб, а друг - на вълк с водопроводна тръба. **Аника Йи**, изучаваща „биополитиката на чувствата", излага висящи над пенливи кратери пашкули на небивали насекоми.

Микроорганизми сами творят изкуство в друг неин проект. За отглеждането им Йи използва метода на Сергей Виноградски. В панелите-картини, приличащи на оживели мраморни плочи, бактериите се раждат, размножават и умират.

Филип Парено, чиято изложба е в бутик на Louis Vuitton, е изучил поведението на микроорганизми в биореактор и е въвел програма, създадена върху ритмите им, в инсталацията си. В стая, покрита с фосфоресциращ тапет на черни ириси, се намира огледало, увенчано, подобно вход на старо кино, от козирка с лампички. Конструкцията оживява, движи се и проблясва, добивайки за няколко секунди отраженията на озадачените зрители.

Робот, приличащ на мятащ се в агония окървавен слон

В Арсенале публиката разглежда бял трон, върху който под налягането на въздушна струя се извива черен маркуч, тълпи се в главния павилион в Джардини около крава на релси и край порти, удрящи разрушаваща се малко по малко стена. В румънския павилион говорещо с женски глас цвете настоява да го галят и пипат, а за благодарност рецитира стихове на Паул Целан. Най-популярният обект, демонстриращ дяволския живот на неживото, е робот, обучен от китайските художници **Сун Юан и Пен Юй** безнадеждно да събира с 32 движения разтичаща се по пода течност с цвят на червена боровинка. Зрелището не е весело – роботът прилича на мятащ се в агония окървавен слон.

Множество са отправките към сирни заговезни и други славянски ритуали в павилиона „Карнавал и съпротива" на Антигуа и Барбуда. Подобен космополитизъм се обяснява с факта, че съ-куратор на Павилиона е **Нина Хрушчова**, нюйоркски политолог и правнучка на съветския вожд.

В саркофага, украсен с хиляди сияещи листчета златно фолио, стои ложе, на което е полягал художник

В църквата Санта Мария дела Визитационе сияе невероятен саркофаг, назован „Смъртта на Джеймс Ли Байарс". Преди две години, на 57-ото биенале, на брега на Канале Гранде под надзор на полицията стоя „Златната кула" на **Джеймс Ли Байарс** (1932 - 1997), а тази година е възпроизведен в голям формат – 6-метрова височина, декорът на пърформанса му от 1994 г. В саркофага, украсен с хиляди сияещи листчета златно фолио, стои ложе, на което художникът, заболял от рак и готвещ се за смъртта, е полягал. Сега върху ложето блестят пет кристала Сваровски, редом може да се седне и да се слуша траурната музика, написана специално за изложбата от **Зед Мултак.**

В първия уикенд на биеналето сварих да видя няколко пърформанса. В градината край италианския павилион кротко танцуваше под дъжда калифорнийката **boychild**, играеща с мъжки костюм и настояваща да пише името си с малка буква. В театъра на Арсенале съблечените **Флоренс Пик и Ив Стейтън** предлагаха на зрители да рисуват с флумастери украса по телата им, а после създаваха живи скулптури с не особено пристоен вид.

Колкото до неживата скулптура, въображението ми се порази от експеримента на **Лара Фаварето**, търкаляща се и скачаща във втвърдяващ се цимент, превръщайки отпечатъци на краката и хълбоците си в произведения на изкуството. Павилионът на САЩ е посветен на цикъла скулптури на 77-годишния **Мартин Пуриър** „Свобода". В централната зала стоят неговите „Колоната на Сали Хемингс", прославяща робинята-любовница на президента Томас Джеферсън, а редом – „Фригийската шапка".

Нито една рецензия на биеналето не минава, без да се споменат два реди-мейда. **Тереза Марголес** излага стена от бетонни блокове, стояла в двора на училище в Суидад Хуарес – най-криминалния град на Мексико. По стената се виждат следите от куршуми от бандитски уреждания на сметки. **Кристоф Бюхел** е докарал в Арсенале корабът, в който през 2015 г. са се удавили стотици нелегални емигранти от Либия. Да оставим на свещениците въпроса дали е уместно един гроб да се превръща в арт обект (край живописно изглеждащата трагическа съдина постоянно се фотографират туристи). Най ми харесва реди-мейдът с художествена интервенция на **Андреас Лолис** – градинска пейка, върху която лежат мраморна възглавница и мраморно одеяло за бездомници.

Ако желаете да разгледате всички изложби на биеналето, ще ви е потребна минимум седмица. Те отварят в 10 сутринта и затварят в 6 вечерта, но неуморните арт любители знаят, че от 8:15 часа работи галерията на Академията, където в рамките на биеналето е открита ретроспектива на **Георг Базелиц**. В документален филм 80-годишният художник говори за проклятието на старостта – неудобно му било да гледа много от късните работи на големи майстори, толкова са зле. Самият Базелиц не е засегнат от това проклятие. Новите му платна – спускащи се от небесата преобърнати хора-съзвездия, никак не са по-лоши от ранните.

Вечерта също има с какво да се заемете. В най-далечния ъгъл на остров Джудека действа до късно павилионът на Исландия, който художничката на име **Shoplifter** (или „магазинна крадла"), работеща със синтетични коси, е превърнала в светеща шарена пещера. В центъра й стои съблазнително многоцветно ложе. На него може не само да скъсите нощта, но и да преживеете апокалипсиса.

Дмитрий Волчек,
Радио Свобода



Мари Катаяма, Фотография, 2019 г.



Роман Станчак, *Полет*, 2019 г.

краят идва, да се отпуснем...

Апокалипсисът просто се случва

На Биеналето във Венеция всеки път цари страхотен идентичностен кич. Измамно ли е усещането, че тази година той е повече от обичайното? Състав от корейски барабанисти танцува из Джардини, хора в самийски носии вдигат наздравици пред финландския павилион (малцинствата са перфектна стратегия за популяризирането на която и да е страна). Германците се размотават в сиви униформи и хартиени маски с форма на картофи, докато слушат текстове от Роза Люксембург. Разбира се, важно е границите да се поставят под въпрос. Но особено, ако човек не познава предисторията с режисираните пресконференции[1], просто може да се ужаси, че в целия този шарен панаир на идентичности и най-внимателно премислената концепция, като тази на **Наташа Садр Хаджиджян** (художничката, представена в Немския павилион), си остава преди всичко немска.

Това явно не смути външния министър (Хайко Маас), който, след като при откриването припозна като своя проблематиката на Хаджиджян за неустановените идентичности, подчерта колко е благодарен за такава тематика. Сега само трябва да отскочи до павилиона на синти и рома и да изрази разочарованието си от възмущението, което се изсипа върху две италианки, които, докато се целуваха, фотографираха десния популист, вътрешния министър Матео Салвини.

Бихме предпочели да видим германския вътрешен министър Хорст Зеехофер до измисления от Хаджиджян персонаж Наташа Зюдер Хапелман, докато говорителката й, наречена Хелене Дулдунг, изчиташе манифест на бежанци суданци в приемния лагер в Оснабрюк. Същественото е, че през следващите шест месеца огромната бетонна стена, която Хаджиджян изля в германския павилион, запазвайки следите от миналогодишното архитектурно биенале, ще се издига като саркастичен, самоотричащ се анти-монумент в Немския павилион. И че заедно със записите на сигнални свирки – тайното средство за комуникация на бежанците в лагерите, ще се бори срещу съдържателната еднопластовост на церемонията по откриването на павилиона.

Откакто Soft Power на локално обусловения маркетинг отмени взаимните заплахи за унищожение, Венецианското биенале все повече се превръща в изложение за туристи. Това е проклятието на нежелаещия да отмине XIX век, който превърна целия свят в панаир. Днес може би не всеки е артист, но е поне продуцент на изображения; и всички се бутат напред, дори и преди да са били само образ. В отличената със Златен лъв видеосерия на **Артър Джафа** „Белият албум" в централната изложба те се надвикват в уеб камерите си, white folks, белите, с неясната си публика, които са смутени от чернокожите или от бившите си приятели расисти, и пренасочват гнева си, предъвквайки отново и отново горчивия корен на критичната категория на „бялото превъзходство". „Историята е препрана и фалшифицирана!", се провиква един залепен прекалено близо до камерата подпухнал и зле избръснат тип, „Образованието е препрано и фалшифицирано! Историята е препрана и фалшифицирана!".

Пленителни и същевременно отвратителни са лошо отпечатаните образи от видеоблогове и неразбираема е бездната, която се открива, когато един афроамерикански артист, който получава покани за изложби едва от две години, навира в лицата на посетителите физиономиите на хора, чието мнение би трябвало да споделя. Все пак, има значение кой заявява нещо. Има значение и кой излага този заявител. И мястото, където го прави. Със своите точни като скалпел колажи от чужди самоинсценировки Артър Джафа си позволява, като някакъв чернокож Свръх-Дюшам, това, което успява да направи Бари Дженкинс във филмите си: погледа отвън към нечернокожите, както преди той беше насочен към чернокожите.

Във формално отношение предизвиква възхищение нахалството на Джафа да нахвърля някакви безпредметни данни като реди-мейд и да смята, че това е достатъчно. Той, който е изградил увереността си като оператор за Спайк Джоунз и като режисьор за Бионсе (легендарното видео към „Formation" е от него), се движи тъкмо по размиващите се граници на произведението. Именно в това Биенале става ясно, че произведението като доминираща форма отстъпва място на поста: нещо просто се появява. То не съществува само за себе си, а в една мрежа от безкрайно много други неща, които също просто се появяват в един безкраен image feed. Дори и гумите от тирове, които Джафа излага заедно с късове руда и вериги като препратка към родния му край, Мисисипи, и умиращата, изнасяна на плещите на чернокожите работници автомобилна индустрия, носят нещо от тази полунематериална небрежност.

През 2002 починалият през март тази година нигерийски куратор Окви Енвезор със своята *Документа* вдигна шлюзовете на истински глобалните изложби и създаде нов световен език на изкуството. Неговото Венецианско биенале преди четири години също събра гласове от всички континенти и най-вече Африка в една апокалиптична какофония; и стана ясно, че проблемите са много и има твърде много изкуство, но някак човек забравя каква е темата? Или по-точно казано, тъй като тематичният характер на изложбата сякаш носи нещастие, принуда към илюстративност и тезисен кич, човек се пита: какъв е точно въпросът, който поставяме пред изкуството, или каква е поантата на усилията му, която го отличава от философите и активистите? Не е достатъчно само да се тъпчем с различни авторитети, трябва ни една нова граматика в децентрализираната икономика на изображенията и морала, която да свърже отделното с цялото. Сега вече с тази изложба имаме проект за такава граматика. Истинско облекчение е, че след последната *Документа* изкуството все още е възможно.

Тази изложба също рисува една дистопична картина на съвремието - с черните пластмасови кукли, които **Александра Биркен** провисва от безкрайни стълби под тавана на Арсенале като мухи, които се удрят в стъкло; със стенещите и падащи едно върху друго човешки тела с формата „Мишелин" във видеото на **Джон Рафман**; със странната група от акробати с флейти, които в картината на великолепната **Никол Айзенман** се спускат по жлъчно-зелен водопад с лодка от челюстна кост. Но изложбата не предписва апокалипсиса като лекарство, просто го оставя да се случи. Дори в апокалипсиса обаче е нужно пространство за чувстване, мислене и действие; и това пространство е предоставено на зрителите в същата степен, в която е предоставено и на изкуството в тази изложба.

А изкуството става все по-независимо и открива собствени кръговрати: в страховития робот в стъклена кутия на **Сун Юан** и **Пен Ю** от Пекин например, който със сизифовски усилия се опитва да смете с перото си огромна червена локва. Съответствие има и в „Домашен ангел" на Макс Енрст от 1937 г., който **Сиприен Гаяр** кара да танцува в затъмнен осмоъгълник наред с въртящи се LED-вентилатори в безкраен гневен и неуспешен опит за освобождение. Тази непоклатима студенина, в която един предмет от ежедневния бит се кръстосва с историята на изкуството, е точно този остър поглед, който позволява скъсване със съществуващите формализми без забравяне на историята. На стените висят внушителни алуминиеви плочи със стичаща се по тях боя: картини на Питър Бонде, който някога посъветвал ученика си **Дан Во** да остави рисуването. Затова сега последният ги използва в своя отговор в актуализирани стратегии за реди-мейд - колажирани с интимни снимки на племенника си и нежни рисунки на думи, изписани с фрактур шрифт. Между тях висят подобни на протези циментови отливки от тела от **Юу Джи** от Шанхай, една от тях дори е залепена върху алуминиевата живопис: това е най-добрата зала в Биеналето и изобщо една от най-добрите инсталации, които сме виждали напоследък. Това преплитане на авторството, което далеч надхвърля плоската съдържателна кореспонденция, обещава един наистина съвременен език на изкуството.

Защото, ако някой наистина иска да разбие идентичности с изкуството, то той трябва да започне с инструментите, трябва най-напред да освободи самото изкуство от идентичността, в която днес все по-силно го смачква пазарът. И дори посланието да можеше да е още по-силно в някои от залите, дори и при строгата селекция от 79 творци да бяха отпаднали още мнозина, трябва да се признае на куратора Ралф Ругоф, че той до такава степен предизвиква себе си с този пробив, че дава импулс другите да се опитат да го надградят. Леко вариращите рисунки на **Ед Аткинс** задават ритъма на изложбената част в централния павилион в Джардини, а огромните самоинсценировки на южноафриканката **Жанел Мухоли** - на частта в Арсенале.

И докато павилионът на Джардини е както винаги безнадеждно препълнен с публика, човек може на спокойствие да открие останалите артисти в Арсенале в огромната инсталация, която не се страхува от патоса, поставена пред една структура от дървени плоскости. Ругоф успява да синтезира последните биеналета: продължава асоциативното мислене на Масимилиано Джони отпреди шест години, без да е претенциозен. Пресъздава дистопичната картина на света, без да проповедничи като Окви Енвезор. Направи това, което преди две години Кристи Масел не успя – да покаже как работят художниците, като представят по две произведения на различни места. Хубаво е как формите и темите се разхождат из различните медии – и дигитални работи, и живопис (която от 90-те насам не е показвана така често в големи изложби) не се противопоставят едни на други като нещо чуждо, а се допълват.

Ругоф може да бъде упрекнат в това, че е събрал само произведения, минали през галериите и музеите през последните две години. Но тъй като Биеналето може да покаже само произведения, спонсорирани от колекционери или фондации, той може и да бъде похвален за това, че е превърнал недостатъка в предимство и е поставил някои от най-новите и интересни творчески хрумвания в констелации, демонстриращи значението на световното изкуство в ситуация на image feed и при всички конфузии на идентичността. Големият брой афроамериканци и африканци запълват празнини в историята, китайците създават ново усещане за мащаба, а това, че повече от половината от участниците са жени, е естествено и не се подчертава изрично. Така Ругоф дава пример със значение на програма: противоречието между политиката на репрезентация и универсализма, преобърнато продуктивно, е печелившо за всички.

Коля Райхерт

Франкфуртер алгемайне зонтагсцайтунг, 12.05.2019

1 Още при представянето на самия проект за Немския павилион през октомври 2018 г. Хаджиджян режисира пресконференция – пърформънс, на която самата тя е с маска картоф на главата и се представя като Наташа Хапелман.

Трансгресия на елегантността



Сцена от *Opera Diva*, снимка Костадин Чернев

За премиерата на *Opera Diva* с балет *Арабеск*

Хореографът **Мариана Крънчева**, въз основа на някои от най-ярките арии в световното оперно наследство, си поставя за задача чрез езика на съвременния танц да изследва причината за жертвоготовността на жената като цялостна духовна и екзистенциална стратегия. Способността за жертва, според Крънчева, в името на любовта и достойнството по някакъв начин се синонимизира с нравствената осанка на жената и с нейното духовно извисяване над превратностите на битието. Тема, която днес изглежда повече от нелепо сантиментална и по някакъв начин идейно парализирана в света на суетния нарцисизъм, многоликия егоцентризъм и доволството на вечно младото тяло благодарение на пластичната хирургия. Въпреки дълбоката анахроничност на проблема и налег хербарийната му отвлеченост, все пак той може да постави актуални въпроси. Способен ли е днес някой изобщо на жертва, още повече на саможертва в името на чувствата, възможни ли са Вертер, а в случая Норма, Виолета Валери, Тоска, Чо Чо Сан?! Не буди ли само присмех подобно питане?! Дързостта на Крънчева заслужава да се осмисли.

Мариана Крънчева е балерина със значителен опит и не малки постижения. Тя е от онова велико „сребърно" поколение на българския балет, което имаше своя творчески пик в най-трудните години на прехода и се превърна в една от неговите жертви. Крънчева бе сред първите солисти на Софийския балет и бе завоювала своето място с много забележителни превъплъщения в редица солистични партии и няколко централни образи. Техничная, изразителна, грациозна, Крънчева се отличаваше най-вече с бляскава класическа осанка, отчетлив стилистичен усет, чистота на линиите и артистизъм. Сред запомнящите ѝ се първи роли са Пепеляшка от едноименния балет на Прокофиев по хореография на Боряна Сечанова, соло-партиите в „Серенада" на Джордж Баланчин, Марина от „Зорба Гъркът", хореограф Лорка Масине, „Триптих" на Сечанова, „Пролетно тайнство", хореограф Дониена Пандурски, Мирта и две Вилиси от „Жизел", Индийска кукла в „Лешникотрошачката" и др. През 2011 г. се премества в трупата на балет „Арабеск". Специализирала е съвременен танц в Швейцария с известната трупа „Nomades- le Loft – Vevey", както във Виена на международния съвременен семинар ImPulsTanz.

Това е третият ѝ по-значителен хореографски опит след първата работа от 2005 „Улично цвете", отново по оперни мотиви от „Травиата" (вж. „Култура", брой 11, 25 март 2005 г.) и детската съкратена версия на „Пепеляшка" от Прокофиев (2016), изградена с особено чувство за хумор, кинетичен виц, ведро настроение и игривост. Именно този, приблизително едночасов спектакъл разкрива умението на Крънчева да прави образи, особено успешни в силно характерното си одухотворение, и да намира интересни кинетични решения като полуакробатичния полутанцов образ на Баба Яга, прекрасно въплътен от Филип Миланов, или чудесно изведените характери на двете доведени сестри на Пепеляшка, както и вечно конфеещата се и издокарана мащеха в силно ироничното и цветно изпълнение на Ангелина Гаврилова.

Спектакълът сега е много далеч от ироничното пародийните жестове и е някакво носталгично преоткриване на търсенето в „Улично цвете" – едно преоткриване на неокласическата линия, но не тази на Якобсон-Григорович, а по-скоро западната му вариация в лицето на Кенет МакМилън и изграждането върху негова основа на свой стил. В „Opera Diva", освен неокласически език, има и доста от свободния съвременен танц, както и високия абстрактен куул, които Мариана Крънчева вече добре овладява. Разбира се, изява на голяма художествена самостоятелност е да избереш като психологически партньор музиката на толкова силни, завладяващи и емблематични вокални творения от шедьоврите – „Норма", „Травиата", „Мадам Бътерфлай" и „Тоска" - на Белини, Верди и Пучини, тъй като крайната експресивност на тази музика може да доведе до преекспониране, илюстративност или неуместност на движенческия поток. Но Мариана успява да избегне клопката на кичовото преподчертаване. За въздействащата сценична реалност не малко принос има и много подходящата минималистична, ненатрапчива, но остроумна сценография на **Никола Налбантов**, създаваща дълбочина и въздух в пространството, с илюзия за въздушна аркада. За жалост, не може същото да се твърди за визуалните образи в мултимедията, съчетани цветово и стилистично твърде необмислено. До емблематичните ренесансови портрети от Леонардо, скици с червена охра, през най-плакатни дигитални графики.

Всъщност, най-големият успех в тази хореография е точната мяра, неизкушеността от патоса, отсъствието на емоционален кич въпреки засилената кинетична експресивност, допълнително подпомогната от подчертано театрализираните костюми на дамите в плътни и сочни цветове - алено, винено, виолетово, златисто, и гънещ се блестящ шифон с дълги шлейфове и развети огромни ръкави - дело на **Елена Иванова** и на самата Крънчева. Най-изобретателна е мисълта ѝ в централните дуети и терцетни сцени, където емоционалното напрежение е постигнато от запомнящи се динамични фигури, прегрупирания и много красиви акценти. Може би една от най-красивите сцени е тази, когато двамата алегорични мъжки персонажи – Мъжът, сътворител на жената, и Мъжът, избраник на сърцето, са свързани от жената муза – **Веса Тонова**, облечена в развята златна рокля. Демиургът я носи в ръцете си, а тя, като Бога на Микеланджело, се протяга с ръка и събужда от мъртвешката безжизненост сън един нов обичащ Адам. Прекрасна визуална метафора, своеобразен емоционален връх на спектакъла. Друг запомнящ се миг е солото на четирите жени, сякаш четирите образа на женското: младата изкусителка, съблазнената майка, гордата повелителка и мъдрата себепознала се жена, оплетени от една обща участ – костюмите загръщат четирите в някакъв монумент на нежността като Роденова скулптура с безкрайно богати гънки от светлина и мрак. Може би най-въздействащи са образите на Чо Чо Сан в изпълнение на специалния гост Веса Тонова и на Флория Тоска на **Диана Иванова**. За Тонова това е първата поява след почти четири години от необяснимо грубото ѝ пенсиониране от трупата на националния балет. Тонова е запазила великолепната си форма, прозрачна, мека, надарена с особена топлина и поетичност на движенията, тя просто покорява в образа на Бътерфлай. Напълно всеотдайна, обречена и нежна, нейната героиня е прекършена не от изневярата, колкото от поруганото доверие. Изумителната класа на държането на корпуса и още по-благородно овладяното движение на краката дават възможност за разгръщане на кинетичните линии на Тонова, която перфектно ръководи своя инструмент – тялото си, и го довежда до една почти непогазвана въздушност. Тя е още по-ефирна, тъй като танцува на палци и сякаш в един момент сублимира в себе си всички тези героини – обичащи жени. Запомнящо се ефектно и изведено цялостно сценично присъствие, което трогва и запленява.

Диана Иванова като Флория е драматично наситена, нейното елегантно и съвършено отривисто движение е изпълнено с някакво особено достойнство и величие, с пронизителна чистота. Иванова постига в този образ един особен покъртителен трагизъм, защото той извира от разрушаването на самата същност на женското, а то е да съхранява и обгрижва, не да руши и убива. Тоска на Диана си позволява да престъпи собствената си нравствена извисеност и това е най-жестоката ѝ жертва.

Въпреки че са удивителни като танцови качества и много свободни в сценичната си изразителност, Норма на **Андрея Андонова** и Виолета на **Петя Колева** не успяват да се наситят с ярко разпознаваемо съдържание, може би и защото не е намерен точният ключ към образите им. И двете остават само в линията на грацията и покоряващия женски чар.

След емоционалните кулминации в ариите, които поддържат усещането за изповедност и всъщност разкриват психологическата драма на образите на четирите героини, в акустичните интермедии, с доста сполучлива звукова среда на **Петко Манчев**, придружени от говорни картини, често емоционалният заряд се разрежда от твърде реторични кинетични серии, някак външни към цялостната структура. Финалът също остава отворен и неуместно неразрешен, тъй като целият стил на спектакъла изисква смислово решение на поставения въпрос. И четирите героини умират. Смъртта не ги плаши, тъй като те съзнават смисъла (чрез своите саможертви, бихме се досетили), но въпреки това остава привкус за незавършеност. За днешния човек жертвата е нещо колкото изключително, толкова и смущаващо. Защото всяка саможертва крие и гордост, и суета, и някаква претенция за превъзходство. И никога не можем да бъдем напълно сигурни в мотивацията на любовното приношение - дали чрез него не сме въвлечени в невротично-перверзната игра на самолюбуващата се жертва. За съжаление, именно тук „Opera Diva" остава твърде едностранчива - страхува се да погледне в бездните, съобразява се с благонравието и риторически самообяснява многократно, без да създаде контекст за втори план, за подтекстова динамика; и да разбули неосъзнавани тревоги и желания. Женската елегантност на четирите образа очарова, но някак не е показана в развитие, тя няма история, макар на наративно ниво разказът да е ясен. Героините остават само названия на митологична литературно-оперна страст, но не се сдобиват с нова психологическа реалност. Не става ясно защо жертвата е съществена и защо тези толкова различни жени – жрица, лека жена, наследница на самурайски род и оперна звезда, достигат до едно и също съдбовно решение в името на нещо по-голямо. Но кое е то? Да се каже любовта, чистотата или достойнството е недостатъчно. Тези митологични образи, културни емблеми, се оказват идейно и сетивно непреводими на актуален език.

Макар че спектакълът действа емоционално, че е движенчески изобретателен и подчертано красив, все пак събужда редица естетически съпротиви. На първо място, въпреки ясно заявеното послание, рамката, в която е вписан, не предлага ясна интерпретация на проблема. И ако днес, разбира се, има обичащи и жертващи се жени, то това едва ли е само от суета, както намеква сцената с големите силиконови устни и скелетите от кринолини. И ако днес суетата е по-силна от чувството, защо тук носталгията по големите емоции не е сблъскана с празноглавото дребнотемие и емоционалната парализа на силиконовата гърла, която не може да отмести поглед от себе си и се е превърнала от личност в продукт на бюти индустрията. Спектакълът започва със заявка за абстрактна обобщеност на женския образ, но на места достига до доста предвидима илюстративност – като шапката на Пинкертон, убийството на Скарпия или покашлюкващата Виолета. Смесването на кодовете - абстрактен и театрално дескриптивен - разбиват хоризонта на голямото метафорично внушение и накрая остава впечатлението за навързаност на фрагменти, къде с по-успешно взаимодействие, къде с по-несигурни нишки. Крънчева има особен усет към театралността и то не в нещо друго, а в самото движение, което е една от отличителните ѝ черти като хореограф. В този смисъл, остава необяснимо защо, за да отграничи образите и да намери „въздух" между концентрираната емоция на арията-изповед, тя търси опората на думите. **Ани Петрова**, актриса и драматург, е създала специални текстове, но на фона на движенията, те стоят трафаретно, разсейват и дори дразнят. Веднъж, защото съдържат известни неупоменати цитати и самите нямат семантичен център; втори път, защото интонационната им интерпретация е направо неуспешна – рекламна, недопустимо безцветна, бъбрива и лишена от всякакво вокално моделиране от страна на актьора **Мариан Маринов**.

Операта, танцът, изкуството гледат в дълбочините без страх. В „Opera Diva" на Марина Крънчева има още много свян и страх да се говори откровено и дръзко. Може би днешният човек е вече твърде изкуствен, софистициран и повърхностен, за да си позволи зрелището на собствената си противоречива същност. Ако обаче не направим поне опит да погледнем и прозрем този чудат ужас на съществуването, имаме ли тогава собствена история, смисъл, действителен живот, или само повтаряме твърде износени думи?!

Петър Пламенов

Брой 21, 7 юни 2019 г.



Смъртта на критика?

„В Америка има не повече от петима критици, като някои от тях спят“. Студентите „изглежда все по-малко разбират когнитивната стойност на литературата и все по-рядко откриват образцовото въздействие, което някога е имала“. Това са „най-лошите времена за литературната критика“.

Това са изказвания на видни критици, съответно от 1952 г., 1972 г. и 1994 г. Ако проучите съвременната критика, често ще откривате елегична нотка, оплакването на „смъртта на критика“, както е заглавието на полемичния текст на литературоведа Ронан Макдоналд от 2009 г. Като се има предвид, че литературните критици винаги са се смятали за застрашен вид, изниква и друг въпрос: не дали наистина критиката е попаднала в криза, а защо един определен вид критици са убедени, че кризата съществува.

Когато говорим за съвременна литературна критика, не можем да не подчертаем влиянието на американските критици от средата на XX век. Критици като Едмънд Уилсън, Лайънъл Трилинг крачеха като колоси на тази сцена; малките списания внасяха енергия, а най-хубавото бе, че хората наистина четяха.

Забравете сегрегацията, забравете сексизма. Представата за средата на XX век като златен век за литературната критика, изглежда, е безсмъртна.

Често чуваме, че критиците от САЩ пропускат нещо съществено. Но какво е то всъщност? Винаги разчитащи на себе си, американските критици определят липсващия елемент като липса на енергия, все едно странстващият рицар се е поотпуснал и се е заседял. С „Американска дързост: в защита на литературната смелост“, нов впечатляващ сборник с есета, бостънският критик и писател Уилям Джиралди бие тревога. „Опасността вече е истинска, пише той, богоподобна и безпрецедентна, всесилна и вездесъща. Интернетът ни превърна в покорни зомбита; заплахата от телевизията в миналото изглежда невероятна и беззъба“. Изправен срещу тези вцепеняващи сили, Джиралди призовава критика да се върна към основите. „Критикът е на първо място предан на дуета на красотата и мъдростта, пише той, на изпипаната работа и полезната мъдрост, на свръзката между стил и смисъл“.

Джиралди е от онези критици – често пъти доста полезен, когато човек търси какво да прочете – които настояват, че естетическите характеристики на една творба са от изключително значение. Той се противопоставя на онези, които възприемат литературата през политическа или теоретична призма. „Идеологията е враг на изкуството, защото идеологията е край на въображението“, настоява той.

Джиралди води чрез пример. В своите интригуващи есета, които се фокусират от „Изкуството на заплашителните писма“ до Едгар Алан По и от Уенди Лесър[1] до „Моби Дик“, той се опитва да върне дързостта на сцената, дори само за да ни покаже какво ни липсва.

Джиралди много въздействащо задава тревожния тон с есето си за книгата на американския писател и културолог Скот Тимбърг „Културен крах: убиването на творческата класа“. Числата са наистина мрачни. Осемдесет процента от културните критици в американските вестници и списания са уволнени през XXI в. Това е едно от нещата, които той има предвид, когато твърди, че опасността е съвсем истинска. Материалните условия, които създадоха унаследената ни идея за процъфтяваща литературна култура – тоест идеята от средата на XX век – изчезват.

Ала една по-ефимерна опасност притеснява Джиралди дори повече. Главното противопоставяне в сборника му е между техническата точност на истинския критик и просто „чувствата“ на преструващия се критик, сякаш „чувствата имат някакво отношение към художествения успех или провал на творбата, която е прочел“. Според Джиралди, подобна самовлюбеност кара критиците да оценяват творбите в зависимост от „личния си вкус, способността за съотнасяне към творбата, безсмислието на потвърждението на идентичността“. Вместо това, с типичния американски фетиш по изреченията, критическата оценка на Джиралди започва със следния въпрос: „Работят ли [изреченията], изпълнени ли са с енергия и замах, имат ли да кажат нещо безсмъртно за човешкия цирк, който е както бляскав, така и абсурден?“

Въпреки че Джирлади отдава заслуженото на писатели, като Елизабет Хардуик, Мери Маккарти и Синтия Озик, той видимо използва сексистки език, когато започва да се оплаква като цяло от литературната сцена. Не говоря само за упоритата му употреба на местоимението за мъжки род – sine qua non за критици, които се смятат за пазители на застрашена традиция – но и също за това, че разглежда литературата като приключенски наратив. Той одобрява виждането на американския писател Джеймс Болдуин за читател, който желае „да покори великата пустош на същността си“, но критикува онези, „отдадени на непрестанна изповед и самооткриване: безкрайно изследване на празни пещери“. С други думи, ако ще посещавате неоткритата страна, елате като завоевател, не като турист. В противен случай ще се превърнете в „слабак“ с „някакво мнение“, а цялата нация рискува да стане „слаб актьор в собствената си драма“.

Възможно е да съм прекалено суров към този тип език. Но наративи за възход и падение обикновено се пишат в отговор на предчувствано нападение и в отговор на това бях настроен за определен вид реторика. И въпреки това, понякога Джиралди сякаш предава собствените си литературни идеали. Защото нищо не може да е по-дръзко от отмерените му нападки над политическата коректност, звярът, впрегнат в така омразното му „потвърждение на идентичността“. Нищо, че политическата коректност е смятана за враг на естетическата критика от поне 80-те години на миналия век – винаги на косъм да унищожи оценяването на литературата, макар че очевидно все не успява да го направи. Пригответе се за „вихрушка от осмиване и нравоучения“, пише Джиралди, ако посмеете да публикувате нещо расистко, сексистко или свързано с възрастова или класова дискриминация; всяка дума, завършваща на „-изъм“, ще бъде изстреляна към вас като сребърен куршум с цел първо да ви покоси, а след това да ви отвори очите за собствените ви зверства“. Самият аз не бих използвал никой от тези куршуми, но когато се оплакваш от читатели, които са прекалено емоционални (но недостатъчно запалени), политически коректни и слаби, кой точно е дивакът пред портите ти?

Винаги ще съществува определен вид критик, за когото нападателността е липсващият елемент, сякаш електрическият уред отново ще се включи, ако го ударите достатъчно силно. За Джиралди миналото изглежда като славно бойно поле, където критиците са се били лице в лице, а книгите са били пречиствани в кръв. В днешно време се смята, че сме прекалено загрижени за популярността, за това здравословно закоравяване. „Добрите отношения са се превърнали в най-свещените ни свободи. Лидерите на най-опониращите си школи на мислене смекчават фразите си и парират със затъпени остриета“ – или поне така твърди Балзак за литературната сцена в Париж през 1837 г.

Освен „Американска дързост“, се появи и друг призив на оръжие със заглавие „Хейтър: за ползите от абсолютното несъгласие“ на Джон Семли, книга, която, за радост на автора, ми беше наистина отвратителна. Семли, критик от Торонто, пишещ за кино и телевизия, може би си е представял, че написването на трактат как „да бъдеш самодоволен, дразнещ и противоречащ“ ще е лесна работа. Но основните му доводи са толкова мъгляви, а логическите постановки са толкова отблъскващи, че книгата постепенно се отдръпва от собствените си предпоставки и в крайна сметка „абсолютното несъгласие“ започва да означава „мисли самостоятелно“ – предложение, с което може да си съгласен и което не съдържа в себе си никакво противоречие.

Проблемите извират от фундаменталната за книгата дума. Да си „хейтър“, както Семли подчертава, няма нищо общо с „омразата, която е наистина отблъскваща“ – т.е. да си една от думите с „–изъм“, които споменава Джиралди. Вместо това, хейтърът е онзи, „който е готов да превърне всяка малка издатинка на попкултурния пейзаж в хълм, за който си струва да се жертваш, онзи, който ще срита и най-глупавото гнездо на оси“. Още това начално смесване на метафори загатва за цялата обърканост на книгата. Може да сритваме гнездата на осите, защото ги мразим, но умираме по хълмове, защото ги обичаме; и така омразата изглежда означава убеждения. Тогава хейтърът се превръща в шифър за множество атрибути от „Основи на критическото мислене“: самостоятелно мислене, индивидуалност, отчужденост. Но вероятно книга със заглавие „Свободомислещият: за ползите от самостоятелното мислене“ не би променила кой знае колко.

Джон Семли настоява, че се нуждаем от повече хейтъри като него, защото „ние непрекъснато сме притискани от нежния натиск, който ни кара да кимаме, да се усмихваме и да се съгласяваме“. Нуждаем се от „радикален песимизъм“, от „продуктивен скептицизъм“ и от „безмилостна критика“. Като добър и любезен постмодернист, Семли не прави разлика между филми, телевизия, изкуство и литература - всичко е „текст“. Следователно всички практики на критика се обединяват в една „критика“, като пренебрегват различните предизвикателства, които различните сфери предлагат, и правят аргумента му трудно приложим.

Но какво би означавало да следваме програмата на Семли? Представям си, че това би превърнало критика в досадна конска муха, но не от вида на Сократовите[2], а от онези, които ви иде да размажете, защото ви разсейват, докато четете. В действителност, Семли е чувствителен и изпитва известен страх как аргументът му логично се превръща в защита на това, което бихме могли да наречем „тролване“, и това изглежда отчасти обяснява защо думата „омраза“ неумолимо се омекотява до практическо безсмислие. Призоваването на тъмната страна е винаги свързано с книгата. Семли пише с възхита за дискредитирания филмов критик от *National Review* Арманд Уайт и завършва с думите, че в края на краищата, Уайт може да е „кралят на троловете“.

Семли не иска да бъде трол; освен това, въпреки че е предпазлив по отношение на „социално осъзнатата критика“, той внимава да не бъде сметнат за политически привърженик на левицата. Но е лесно да се разбере защо е привлечен от критиците, които излъчват „негативност“: визията му за критиката е, че тя трябва да бъде наистина язвителна.

Семли, смята, че е загубен онзи саботиращ импулс, който пречи на появата на „опасния стандарт на угодничене“. Това, от своя страна, заплашва да превърне всички нас в безмозъчни потребители. Критиците смекчиха думите си и притъпиха остриетата на оръжията. Необходимо е да „влеем тази пикня и оцет във вените“, защото скъпоценните телесни течности на критиката са изсмукани.

Откъде тези критици добиват толкова жалко впечатление за колегите си, да не говорим за аудиторията? Мисля, че отговорът се съдържа в тези две ужасни думи: социални медии. Тъй като и американската наглост, и хейтърите предизвикаха криза, но не изследваха как актуалното съдържание на критичните публикации в, да речем, „Ню Йорк Ривю ъф Букс“, „Таймс литерари съплимент“, „Букфорум“, „Лондон Ривю ъф Букс“ или „Ню Йоркър“ очевидно намаля, заради уплахата, която предизвика начинът на обсъждане на „текста“ от средностатистическия американец в интернет.

Заради социалните медии вероятно много неща са по-глупави от преди, но едва ли те трябва да представляват екзистенциална заплаха пред критиката. В същото време, Семли е прав, като подозира, че критиците в социалните медии лесно могат да се изкушат и да си спестят някой и друг критичен удар.

Твърде много време, отделено в „Туитър“, води до загуба на дълбочина на възприятията, тъй като авторът и работата му се сливат в една единствена марка и критичните бележки към произведението започват да изглеждат като критика срещу самия човек. А въпросният човек може също да е в „Туитър“ и да е готов да отвърне на удара или просто да ви благодари. Междувременно Уилям Джиралди е прав да се опита да привлече читателите отново към „култивирането на самотата“, тази най-същностна връзка между отделния индивид и книгата. Всъщност, един от най-радикалните отговори срещу капитализма на поп културата - истинско заглушаване на неговите произведения - е да прекарате десет часа с книга, взета от библиотеката или от някой приятел, вместо десет часа да ги отделите за „консумиране“ на онлайн опит. Ние няма какво да дрънчим, опитвайки се да махнем решетките на прозореца - вратата може да се окаже широко отворена.

В провокативно есе от 2016 г., озаглавено „Момчетата на алеята... и призрачният близнак на романа“, писателката и критичка Синтия Озик (която Джиралди хвали и която, на свой ред, го цитира като важен критик) дръзко заявява, че литературната критика „не се случва“.

Под „литературна критика“ Озик има предвид специфичен вид сравнителен литературен анализ, който би могъл да придаде интимно звучене на „тона на времето“. И докато съвременниците от средата на XX век могат да се похвалят с критици с „безгранични свободи, множество истории, многобройни библиотеки, богата метафизика и интуиции“, сегашното поколение разполага само с „проклятието на самоизтъкването и морализаторстването на политизираната самодоволност“. Предполага се, че да бъдеш от поколението „Милениум“[3], е като да изтеглиш най-късата клечка.

Думите на Озик ни връщат към онази бляскава представа за средата на XX век в Америка, когато се изгражда контекстът от психически нагласи, споделяни от толкова много хора, които искат да направят критиката отново значима – но с която, мисля си аз, трябва незабавно да се разделим.

И то не само защото е безспорно, че в сегашния по-разнообразен критичен пейзаж ние за първи път можем да имаме множество истории, библиотеки, богата метафизика и интуиция; а не като страдащи от амнезия да повтаряме, че през миналите години критиката не е била по свой си начин морализаторски задушаваща и политически праведна. Но както е при всеки възход и падение – ние оплакваме падението, без да се запитаме защо е имало възход.

През XX век ролята на критика със сигурност се хиперболизира – до такава степен, че днес по-скромната му позиция се смята за унизително понижение.

Тери Игълтън[4] проницателно описва как атмосферата с критиката през XX век е плод на отклонение от традицията до онзи момент: това е един кратък, не много ясен период от време, когато социалната функция на така наречения „интелектуалец общественик“ попада в ръцете на литературния критик, а допреди това тя е принадлежала ту на реторика от Древността, ту на богослова от Средните векове, ту на философа в салоните на Просвещението.

Според Игълтън, в празното пространство, отворено заради срутващата се религиозна вяра, литературният критик се издига до позицията на изтъкнат арбитър в сферата на културата. По своята същност тази роля винаги е била временна.

„Беше време, когато анализирането и оценяването на текстове се смяташе за престижно занимание, нещо, което е трудно да си представим днес“, пише Адам Кирш във въведението към „Живот в културата: Избрани писма от Лайънъл Трилинг“[5]. „[Трилинг] беше интелектуалец, човек мислител с поглед върху обществото, политиката и идеите, който използваше литературата като средство, с което правеше задълбочените си проучвания.“ (Синтия Озик нарича Трилинг „критика от първостепенно значение за американските 50-е години на XX век“. Освен това, и есето на Уилям Джиралди, посветено на Трилинг, е озаглавено „Идеалният критик“.)

„Тъкмо вчера“, пише Трилинг на 8 май 1972 г., „един мой приятел сравни сегашния статут на английската литература като академичен предмет със статута на класическата филология в началото на века – но тогава, когато тя достига най-високата точка на своето развитие, тя е отхвърлена от така наречената „обща култура“.

Когато прочетох тези думи, си припомних нещо, написано от Харолд Блум в противоречивата му книга „Западният канон: Книгите и школите на епохите (1994)“. Ставайки свидетел на упадъка и залеза на престижа на литературния критик, Блум прави странно оптимистична забележка: „Когато нашите департаменти по англицистика и други литератури се свият до размерите на сегашните департаменти по класическа филология, прехвърляйки по-големите си функции на легионите културни изследвания, ние вероятно ще можем да се върнем към изучаването на неизбежното, към Шекспир и няколкото му съвременници“.

Разбирам защо литературната критика сякаш е изпаднала в криза. Социалните медии засищат твърде ярък разрез от аудиторията, която критиците вече са загубили; сцената е пренаселена; и няма много пари, които просто ей така да се раздават наоколо. 50-е години на американския XX век няма да се завърнат и ако критиците с носталгия си спомнят за някакви предишни времена, но с презрение гледайки към актуалния момент, то това е достатъчно доказателство, че те не заслужават да бъдат днешните водещи говорители.

Какво ще стане, ако критикът повече няма нужда от дързост, няма нужда от безжалостност; какво, ако го няма „тонът на времето“, който да чака да бъде разтълкуван и изяснен – и действително какъв е проблемът, ако единствено липсва масова популярност? Откажете се от предположението, че мейнстриймът е законното наследство на критиката и че можем спокойно да престанем да се тревожим. Блум размишлява върху идеята, че вероятно критиците ще могат да се завърнат към изучаването на книгите, към онова, което винаги е било и ще бъде в техните компетенции. Може да не намирате тази опция за идеална, но бих казал, че тя е много повече от това: тя е реална.

Майкъл Лапойнт

Таймс литерари съплимент, 23.04.2019

Превод от английски **Катерина Станковска**

1 Уенди Лесър (1952) е американска критичка, писателка и издателка.

2 Сократ нарича себе си „конската муха“, която не дава на коня Атина да заспи лентяйски сън, а го кара да върви напред.

3 Поколението „Милениум“, известно още като поколението Y – това са родените между 1981 г. и 2000 г.

4 Тери Игълтън (1943) е известен британски литературен теоретик, сред най-влиятелните литературоведи от последните 30 години.

5 Life in Culture: Selected Letters of Lionel Trilling. Edited by Adam Kirsch. Farrar, Straus and Giroux, 2018. За книгата по-подробно може да прочетете в броя на „Таймс литерари съплимент“ от 11 декември 2018 г.

Европейски избори 2019

Фронтовите линии са прокарани

На европейските избори в Италия и Франция спечелиха десните популисти. В Европейския парламент фракцията на Зелените се разрасна. Какво значат тези промени за ЕС? Предлагаме на вашето внимание пет тези.

1. Фронтовите линии са прокарани

Десните популистки партии получиха по-малко гласове, отколкото се опасяваха анализаторите. В Германия Алтернатива за Германия взе по-малко гласове в сравнение с парламентарните избори; в Австрия Партията на свободата бе наказана от избирателите в сравнение с националния вот. Ето защо в Европейския парламент проевропейските партии ще продължат да бъдат мнозинство. В крайна сметка, обединението на десните популистки партии около Матео Салвини, носещо името „Европа на нациите и свободата", спечели едва 7.6% от местата в Европейския парламент.

Но за да е пълна картината, трябва да отчетем, че в централна Европа спечелиха десните популисти. Във Франция Марин льо Пен с нейния „Национален сбор" отново се превърна в найсилната партия на евроизборите и изпревари партията на президента Еманюел Макрон.

В Италия, една от страните учредителки на ЕС, която след „Брекзит" ще бъде третата по големина икономика в ЕС, Салвини изгуба „Северната лига" на първо място благодарение на антибежанската и антимюсюлманска предизборна реторика. В Унгария премиерът Виктор Орбан допълнително разшири абсолютното си мнозинство със своя антиевропейски курс.

Всички нови десни популистки евродепутати ще кандидатстват не само за постове в Страсбург, но и ще могат да станат докладчици и председатели на комисии. Те ще определят дебатите и ще задават темите. А вероятно могат да обединят силите си - около „Северна лига" и партия „Фидес" – в една фракция. Това е достатъчно, за да се блокират определени политики или най-малкото да се саботират.

За Европа това означава, че фронтовите линии окончателно са прокарани. От едната страна са проевропейците, а от другата - антиевропейците. Макар че не можем да отречем - Салвини никога не е призовавал Италия да излезе от ЕС, нито пък италианците са искали да напуснат Съюза. Но десните популисти съвсем съзнателно си играят с настроенията срещу ЕС.

Сега проевропейският лагер има възможност да заеме ясни позиции. Това означава: повече никакви двусмислени компромиси, като дългогодишната толерантност спрямо националистическата партия „Фидес", член на консервативната ЕНП; категорична позиция по проблеми като спазването на върховенството на закона, както е случаят в Полша. И преди всичко, бърза и ефективна реакция, когато е застрашен базисен европейски принцип: зачитането на човешките права.

2. „Брекзит" ще продължи да парализира Европа

Лудостта „Брекзит" може да се възприеме като предупреждение. Високият дял участие в евроизборите от близо 50% може да се дължи на факта, че междувременно много от гражданите са осъзнали какво всъщност имат благодарение на ЕС. В Обединеното кралство евроизборите бяха преди всичко своеобразен втори референдум за „Брекзит".

Партията „Брекзит" на Найджъл Фараж получи повече от 30% от гласовете и като добавим към тях и подкрепата за торите и лейбъристите, които не се дистанцираха по категоричен начин от движението за излизане от ЕС, ще видим, че преобладаващото мнозинство от британците са „за" напускането на Съюза. Това не предвещава нищо добро за преговорите между Великобритания и ЕС, които Брюксел ще трябва да води с вероятния наследник на Тереза Мей - хардлайнера на движението „Брекзит" Борис Джонсън.

Следващата официална дата за излизане на Великобритания от ЕС е 31 октомври 2019 г. Точно на този ден приключва мандатът на сегашната Европейска комисия. Ако и дотогава в Лондон не се постигне съгласие по споразумението за излизане, то новата, неопитна Европейска комисия ще трябва като първа стъпка на 1 ноември да се заеме с управлението на един хаотичен „Брекзит" „без сделка". Така „Брекзит" и вътрешнополитическият хаос в Обединеното кралство ще продължат да изсмукват ценна енергия от ЕС – енергия, необходима за други, важни за бъдещето на Съюза въпроси, като например климатичните промени.

3. Отделните национални партии биха могли да настояват за повече Европа

През последните години Германия страстно обсъждаше различни европейски въпроси, като например реформата в авторското право, защитата на личните данни, призрака на „хлорното пиле", свързан с Трансатлантическото партньорство за търговия и инвестиции, исканията на Грета Тунберг за специални мерки в борбата с климатичните промени. И какво се случи по време на предизборната кампания? В деня на Европа, 9 май, министър-председателят на провинция Тюрингия Бодо Рамело поде дискусия за приемането на нов химн, тъй като досегашният бил близък до нацистки режим. А що се отнася до европейските теми, те се възприемаха като доста отвлечени въпроси.

Голямата коалиция предпочиташе да обсъжда казуси като наеми за земеделски земи и отчуждавания. Особено впечатляващо бе, че ако не броим Германската социалдемократическа партия, която на първа страница в коалиционното споразумение разглежда темата за Европа, като цяло по време на предизборната кампания никой не предложи оригинална идея за бъдещето на Европа. Не го направиха нито ХДС, нито ХСС.

Изключение бяха Зелените, които призоваха ЕС да си постави по-амбициозни цели в защита на климата.

Фактът, че Зелените спечелиха толкова голяма подкрепа в цяла Европа, показва, че гражданите на Стария континент са много наясно с проблемите на екологията. В същото време, в партийните централи им е трудно да си представят, че гражданите им наистина могат сериозно да се интересуват от теми, които се решават на европейско равнище.

Европа страда от факта, че все по-често националните партии гледат на света през вътрешнополитическите си очила.

А за да съществува ЕС, той трябва да се грижи за европейските теми: опазване на климата, миграция, търговски и данъчни въпроси.

4. Зелените трябва да станат по-убедителни в Източна Европа

Без съмнение, в големи държави като Германия и Франция, Зелените имаха голям успех. В Германия всеки пети глас отиде за тях, в Хамбург и Берлин те бяха дори победителите на евроизборите. Във Франция Зелените стигнаха до третото място. В следващия Европейски парламент Зелените биха могли дори да се разраснат и от шеста по големина политическа сила да станат четвърта.

За да дадем пълна картина, трябва да уточним: Успехът на Зелените е западно и северноевропейско явление. В Източна Европа Зелените продължават да не играят никаква роля. В Полша, Румъния, Унгария, Словения и Хърватия, а също така в Италия и Гърция въпросите, свързани с околната среда и климата, далеч не се обсъждат толкова изчерпателно, колкото в другите части на Европа. Това е видно и от политическия дневен ред на съответните правителства. Когато се заговори за увеличаване количествата на енергия от възобновяеми източници, правителствата във Варшава и Будапеща просто спряха процеса, като блокираха няколко амбициозни цели на ЕС.

Възходът на Зелените дава възможност да се разшири така нареченото „екологично съзнание" във всички страни от ЕС. Но без страните от Източна Европа амбициозните политики в областта на опазването на околната среда и климата няма да могат да започнат да се прилагат.

5. Европа има нужда от натиска на Германия

Без Германия в ЕС няма да настъпи кой знае каква промяна: тя е най-гъсто населената страна членка на ЕС, плаща най-големия членски внос и в сравнение с останалите в Съюза граничи с наймного държави. Почти неизбежно е такава страна да има водещи позиции в ЕС.

Дали ще вземе отношение спрямо еврото, защитата на климата или санкциите срещу Русия, мнението на Германия тежи в Брюксел и другите правителства могат или да го подкрепят, или да го отхвърлят.

Но дълго време от Берлин идваше само едно: мълчание. През последните месеци той не е предлагал никакви конструктивни или предизвикателни идеи за по-нататъшното развитие на ЕС.

Евентуалният бъдещ канцлер на Германия – Анегрет Крамп-Каренбауер – отговори на предложенията на Макрон с едно просто „не". Това няма как да е добре.

Преди всичко, Германия е добър кризисен мениджър и както показа кризата с еврото, тя лесно и бързо преминава от един спасителен план към друг. Но как в средносрочен план Германия вижда ЕС, Ангела Меркел и досега пази в тайна. Вместо нея, френският президент Еманюел Макрон поде дебати за бъдещето и една от стъпките му е призивът за транснационалните избирателни листи.

Има толкова много европейски теми, по които Германия да вземе отношение. В каква степен Европа иска да защитава климата? Готова ли е в името на тази цел да наложи допълнителни разходи на предприемачите и гражданите? Как трябва да се държи ЕС в търговския спор между САЩ и Китай? Какви действия трябва да предприеме Европа спрямо „Гугъл" и „Фейсбук" и то не само по отношение неприкосновеността на личния живот и влиянието на пазара, но и по отношение плащането на данъци? Готова ли е Европа да спре да толерира данъчни оазиси на територията на общността – като например в Холандия, Люксембург и Великобритания? Без Германия да излезе с позиция по тези въпроси, едва ли ще настъпят кой знае какви промени.

Държавите членки на ЕС трябва спешно да изяснят тези казуси и да покажат на 500-те милиона граждани, че Европейският съюз има право да съществува.

Марлис Укен

Цайт, 27.05.2019

Превод от немски **Диана Анева**

Европа остава пленник на националните политики

Най-забележителното при последните европейски избори е нетното увеличение на процента участвали в тях – 51.3% от имащите право на глас дадоха своя вот. За сравнение, участието в парламентарните избори през 2017 г. бе 48.7% на първия тур и 42.64% – на втория.

Този ръст в броя на участниците в евровота може да ви се стори изненадващ. Наистина, за пръв път от 1994 г. насам европейските избори привличат повече от половината от имащите право на глас. Противно на всички очаквания и почти навсякъде на континента наблюдаваме връщане към нивата на участие, сравними с тези от седмицата преди цикъла от кризи, институционални и икономически, чийто първи симптом бе провалът на референдума за Договора за създаване на Конституция за Европа през 2005 г.

Изборната кампания обаче изглеждаше мрачна, неспособна да зададе тона на национална дискусия по основните въпроси, които пораждат дефинирането на бъдещето на ЕС и глобалната стратегия, която Съюзът трябва да разработи в един свят, обърнат с главата надолу.

Парадоксално, но факт - единствената голяма транснационална среща по време на кампанията бе организирана на централния площад в Милано – „Пиаца дел Дуомо" – от Матео Салвини в присъствието на Марин льо Пен, представителите на Алтернатива за Германия, Австрийската партия на свободата и някои други техни съюзници – европейски неонационалисти.

Поне във Франция мнозинството от водачите на листи, бе съзнание по тактически съображения, изобщо не желаеха да обсъждат съюзите, с които ще се обвържат в Европейския парламент, за да реализират програмата си.

Тази нова ситуация е още по-проблематична, тъй като е предвид, че новият, силно фрагментиран парламент ще се сблъска с сигурност ще задължи членовете си да съставят една „много голяма коалиция", за да успеят да формират мнозинство.

Имаше някои по-слаби сигнали, които отчитаха, че все пак задейства някои европейски динамики: според проучване, проведено от „Евробарометър" през декември 2018 г., мнозинството от гражданите в 17 страни членки на ЕС имат доверие в Съюза. По същия начин и доверието в Икономическия и паричен съюз достига исторически нива: при допитването 75% от европейците се изказват в полза на еврото (включително и 57% от гърците), а 62% от тях твърдят, че го подкрепят.

В проучването се подчертава и че много от европейците имат повече доверие в ЕС (42%), отколкото в националните си правителства или парламенти (35%). Това е особено впечатляващо за страни, които наскоро са се присъединили към Съюза. В Румъния, например, 60% от гражданите имат доверие в Европейския парламент – повече от тези, които имат доверие в националния парламент и са 23%.

Може да се възрази, че Румъния все пак не е особено голяма държава и следователно да се обобщават данните за нея като цяло за проучването не звучи особено сериозно. Ще използваме формулировката на Пол Валери в „Кризата на духа" (NRF, 1919), че останалите страни членки, видени от Франция, често пъти представляват в очевидната си маргиналност само „красиви неясни имена": Румъния, Литва, Финландия...

И все пак, те имат реална политическа и институционална роля. Румъния скоро ще завърши шестмесечния си мандат като председател на Съвета на Европейския съюз, а Финландия ще започне своя през юли. Ако продължаваме да разглеждаме европейския политически пейзаж през строго национални призма и дневен ред, ще си дадем сметка, че той е особено сложен и нечетлив, създавайки впечатление, че имаме работа с един дезорганизиран свят, преживяващ дълбока институционална криза. Това впечатление се засилва по още по-категоричен начин, имайки предвид, че политическите, социалните и стратегическите дебати остават фрагментирани и свити.

И все пак, въпреки тази необходима промяна на мащаба по отношение анализирането и практикуването на европейската политика, Европа остава пленник на чистото съпоставяне на националните политики. Въпреки че лидери като Виктор Орбан, Ангела Меркел и Матео Салвини вълнуват в голяма степен политическото въображение на европейските граждани, тенденцията към европеизация на политиката все още не е намерила задълбочен институционален превод. Все още ЕС е прекалено зависим от сложното дипломатическо равновесие между държавите членки, за да може да отстоява провеждането на истинска транснационална дискусия, е pur si muove![1] В някаква степен институционална Европа ликвидира себе си, определяйки границите, в които да се извърши сблъсъкът на идеи, някоя необходим за разширяване на европейското влияние. И макар че европейските въпроси може да се постави по възпламеняващ начин, той изобщо не е на дневен ред. Никога досега не е била съществувала в цифрова епоха и в момент, когато първото поколение „Еразъм" навлиза в професионалния живот, европейските идеи не са се разпространявали така слабо в ЕС, и никога досега дебатите не са били така силно ориентирани към вътрешната политика.

Ето защо, ако се мисли европейската политика след евровота от 2019 г., налага да се обмислят начините за обричане на поредица от идеи, места, образи и концепции, които не биха позволили на обичаните политически събития, социални въпроси и интелектуални дебати в съответния европейски мащаб.

Жил Гресани, Рамона Блож, Пиер Рамон, Матео Малик, Батист Роже-Лакан

Монд, 28.05.2019

Превод от френски **Иван Николов**

[1] **И все пак тя се върти! – крилатата фраза, произнесена от Галилео Галилей през 1633 г.**

Няма мандат за *Брекзит* без сделка

Най-неочакваните избори доведоха до най-неочаквани последствия. Това бяха избори, за които повечето британци не смятаха, че ще се случат; много от тях не искаха, малцина гласуваха, а спечелилите кандидати може никога да не заемат местата си. И все пак, евроизборите във Великобритания през 2019 г. могат да се окажат една от най-закономерните дестабилизации на политическия ред в съвременната британска история.

Тези избори бяха като въртящо се огнено колело. Те изгориха основополагащите се концепции на двете най-големи партии, но разпалиха ново доверие в представилите се успешно по-малки партии.

Наследството на тези избори ще създаде проблеми. От гледна точка на традиционната избирателна система FPTP[1], резултатът от евровота в Обединеното кралство е разчетен като триумф за партия „Брекзит" – партия, която съществува от съвсем отскоро, няма манифест, води само една политика - безусловен „Брекзит", със само една фигура – Найджъл Фараж. Сякаш от нищото, партия „Брекзит" спечели 32% от гласовете и взе 29 от 73-те британски места в Парламента, унищожавайки по пътя си своя предшественик Партията за независимост на Обединеното кралство (UKIP) и Консервативната партия.

Не омаловажавайте този факт. Успехът на партия „Брекзит" и гневът, който я подхранва, са реални. Но и не преувеличавайте значението му. Това не е цялата история. Като цяло, антиевропейските партии се оказаха колебливи в позициите си. Общият брой гласове, подадени за „Брекзит"-UKIP-Торите през 2019 г., представляват 43% и този резултат е значително по-нисък от общия брой гласове, спечелени от UKIP-Торите по време на европейските избори през 2014 г. - 51%. Но гневът, свързан с движението „Брекзит", вече не е единственият. И възмущението срещу „Брекзит" намира своя глас. Все повече избиратели изоставят старите предпазливи партии, за да гласуват за политически сили, които са за оставане, а не за напускане на ЕС. За Европейския парламент в Брюксел ще заминат повече проевропейски, отколкото антиевропейски настроени евродепутати. Като цяло, изборите от 2019 г. отразяват последователно събираните данни от проучвания, според които във Великобритания има постоянно мнозинство, което желае да остане в ЕС.

Проевропейските гласоподаватели се обединиха в обновена сила зад либералдемократите, Зелените, шотландските и уелските националисти; и въпреки че се справиха зле, те промениха Великобритания. Тези резултати напълно опровергават твърденията, които така често се правят вдясно, че британците просто искат правителството им да осъществи „Брекзит" и ако е необходимо, да се оттеглят от ЕС и без сделка. Истината е, че едва една трета от избирателите гласуваха за това, докато близо две трети се обявиха против. Тези резултати разобличават лъжливото твърдение, че Великобритания копнее за „Брекзит" без сделка.

Тези, които твърдят друго, трябва безмилостно да бъдат опровергани. И това важи не само за Фараж, но и за мнозинството от явяващите се на прослушване за наследници на Тереза Мей, които повтарят подобни глупости.

Тези резултати са ужасен шамар срещу торите. Помислете върху това. На избори, които съвсем основателно могат да се приемат за най-ангажиращите евроизбори в историята на Обединеното кралство – по-малко от един на всеки 10 британски избиратели подкрепи политиката на управляващата партия за „Брекзит". Ето защо би било възмутително да предполагаме, че избирането на наследник на г-жа Мей ще означава мандат в посока по-нататъшно разбиване отношенията на Великобритания с Европа.

Но изборните резултати не дават и никакъв мандат на Лейбъристката партия. Основната опозиционна сила не се справи чак толкова зле като водещата партия в правителството, но четиринадесетте процента, които лейбъристите взеха, са също толкова смешни и жалки и дърпат партията към ново дъно. Те изправят лейбъристите пред подобно голямо екзистенциално предизвикателство, с каквото трябва да се справят и торите. Същевременно либерал-демократите за първи път разбиха Лейбъристката партия с недвусмислено проевропейско послание, а Зелените можеха да избутат лейбъристите дори до четвърто място. Сега последните имат далеч по-слаби надежди да спечелят мнозинството в Камарата на общините – и след пердаха в Лондон, където се наредиха на второ място, и след случая в Шотландия, където спечелиха едва 9% от гласовете.

Картината – старият двуполюсен модел, раздробен под формата на много по-плуралистични политически субекти - не е характерна само за Великобритания. Това бе силно открояваща се характеристика на евроизборите в няколко от 27-те държави членки на ЕС. При тях, както във Великобритания, някогашната хегемония бе оспорена както от Зелените и либералите – от една страна, така и от националистите-патриоти – от друга. Но те не предизвикаха унищожението на старата двупартийна система. Те само я отслабиха по начин, който старите партии рискуват да не забележат. В това отношение, както, разбира се, и в много други, Великобритания определено е част от Европа.

Редакционен коментар

Гардиън, 27.05.2019

Превод от английски **Григор Григоров**

[1] **FPTP – (First past the post) е избирателна система, характерна за Великобритания, Канада и Индия, при която избирателите посочват конкретния си фаворит и печели този с най-много гласове.**

Зелените - нов етап в електоралното им развитие

В края на май в Европа се надигна зелена вълна. Около 21% гласуваха за „Зелените" в Германия, с което ги превърнаха във втора политическа сила; във Финландия 16% дадоха своя вот за „Зелена лига" и я направиха втора по влияние; 15% - за „Зелена партия" в Ирландия, като това ѝ извоюва трето място в политическата ранглиста. Пробивите на екологичните партии са много на брой и случаят с Франция, където партията „Европа Екология Зелените" (EELV - Europe Ecologie-Les Verts) печели трето място с 13.5%, не е изолиран.

Вече видяхме този екологичен устрем в действие по време на успешните маршове „В защита на климата" както във Франция, така и по света. При тези избори той бе „преведен" на езика на електоралните нагласи, макар и да не успя да помете всичко по пътя си. Защото зелената вълна не бе мощна, разбиваща вълна. Никъде Зелените не станаха първа политическа сила. Но в отговор на зеления импулс, сякаш заради ефекта на симетрията, дойде и успехът на радикалните десни партии.

Безспорно обаче тези европейски избори бележат нов етап в електоралното развитие на Зелените на европейско равнище. До този момент, като цяло в страните в ЕС, те никога не са постигали такива резултати. В момента на написване на текста средно националните резултати, които се увеличават, са 9.5%. Зелените никога досега не са изпращали толкова много евродепутати в Европейския парламент: с над 70 членове „Зелените - Европейски свободен алианс" ще станат четвъртата по големина политическа група в Европейския парламент.

В много държави пред Зелените се открива възможност трайно да променят политическото равновесие и по-специално лявото политическо пространство, исторически доминирано от социалдемократите. В Германия Социалдемократическата партия продължава да намалява в полза на Зелените. Във Франция Социалистическата партия се срина и изпадна от клуба на управляващите партии. В същото време, в Люксембург Зелените постигат рекорден резултат със своите 19%, като участват в коалиционно правителство с либерали и социалдемократи.

Съставяйки този списък с успехи на екологичните партии, концентрирани в страните от Западна Европа, не можем да не откроим дълбоките географски разделения в самия Европейския съюз, заради които можем да обособим четири отделни блока. Ирландските и британските зелени, които доскоро бяха на по-задни позиции, се присъединиха към своите колеги в континентална Европа, взимайки над 10%. В Южна Европа обаче положението е различно и социалдемократите продължават и в момента да са на добри позиции. Подобен е и случаят в Централна и Източна Европа, където партиите, защитаващи екологията, и сега продължават да са слаби и трябва да си отвоюват политическо пространство в конкуренция с радикални демократични партии от типа на Пиратската партия.

Но има още два елемента, благодарение на които можем да разгледаме по-нюансирано разцвета на Зелените.

Първият е свързан с характера на европейските избори: избори от „втори ред", които традиционно се свързват с подоброто представяне на периферни политически субекти за сметка на управляващите партии.

Всъщност, резултатите, които Зелените постигат на европейски избори, са винаги по-добри от тези на национално ниво (средно с 2.5 пункта повече в сравнение с тези от периода 1979 – 2014). Тази година същите тези партии получиха средно със 7.5 пункта повече, отколкото на последните национални избори. Отново рекорд, който позволява да предвидим устойчива промяна в баланса между различните партии. Но част от този успех се дължи на твърде малкото значение, което мнозинството граждани отдава на европейските избори. Вторият елемент е свързан с разделението на екологичното движение: зелените партии понякога страдат от конкуренцията на маргинални списъци от имена, които имат претенции да защитават екологичната идея, възползвайки се от зелената вълна. Това обаче реално отслабва резултатите им и парламентарното им представителство. Такъв беше случаят тази година в Германия, Франция и Португалия.

Но какъв е капацитетът на засилилата се партия „Зелените - Европейски свободен алианс" да повлияе върху баланса на силите в Европейския парламент и в по-широк смисъл - върху европейските политики?

Интригата се заплита заради отслабването на консерваторите и на социалдемократите. Зелените могат да се възползват от преговорите, които тепърва ще се водят. Ще успеят ли да получат постове на заместник-председатели в Европейския парламент? Напълно възможно. Тези позиции са важни за тях. Със силно присъствие в европейския парламентарен живот, Зелените са свикнали да търсят компромис, нещо характерно за Брюксел и Страсбург. От тяхна гледна точка това именно им позволи при предишния мандат да отвоюват важни победи, свързани, например, с риболова с електрически ток[1] или със защитата на лицата, сигнализиращи за нередности[2].

Но ще успеят ли да постигнат назначаване на еврокомисар еколог? Такава ситуация би била безпрецедентна и по-конкретно зависи от балансите в правителствата, в които Зелените участват, като например в Швеция и Люксембург. Това ще ни напомни до каква степен политическият център на тежестта в ЕС винаги клони в посока на националните държави. Ако Зелените искат да променят европейските политики, те трябва да се превърнат в реална конкуренция за властта на управляващите партии в националните парламенти. Това предполага Зелените да убедят хората, че имат капацитета да заемат ръководни позиции, нещо, което вече правят в някои региони и общини. Зелената вълна със сигурност не е мощна, помитаща вълна. Но тя позволява на екологичното политическо семейство да направи крачка напред в тази посока.

Флоран Гугу и **Симон Персико**

Монд, 28.05.2019

Флоран Гугу и Симон Персико са преподаватели и изследователи в Института по политически науки в Гренобъл и в местната лаборатория за социални изследвания „Пакт".

Превод от френски **Иван Николов**

[1] **През февруари 2019 г. се взе окончателно решение от юли 2021 г. риболовът с електрически ток да бъде тотално забранен на територията на целия ЕС.**

[2] **На 16 април Европейският парламент прие Директива за защита на лицата, подаващи сигнали относно нарушения на правото на Съюза.**

Брюкселски борби за власт

Битката за власт започна в деня след изборите. В Брюксел не само партиите са в конкуренция. Не само хората спорят едни с други. В Брюксел и политическите институции водят битки помежду си.

Съветът на държавните и правителствените ръководители и Парламентът трябва заедно да решат кой да бъде избран за нов председател на Европейската комисия. Това няма да бъде лесно. Особено при тези изборни резултати.

През следващите седмици, ако не и месеци, на дневен ред ще стои въпросът кой ще наследи Жан-Клод Юнкер. Причината този въпрос да няма лесен отговор е в самия текст на Договора за Европейския съюз. Той не е много ясен. Член 17, параграф 7 гласи: „Европейският съвет предлага на Европейския парламент, след съответните консултации с квалифицирано мнозинство, кандидат за поста председател на Комисията, като взима предвид резултатите от изборите за Европейски парламент. Европейският парламент избира този кандидат с мнозинството от гласовете на членовете си."

Но какво точно означава формулировката „взима предвид" резултатите от изборите? Междувременно, както преди пет години, и сега между институциите пламна разгорещен спор. Изходът от него не само ще повлияе върху разпределянето на постовете, но ще бележи и за в бъдеще властовите структури отвъд кадровите въпроси.

Големите политически семейства в Парламента, на християндемократите и на социалдемократите, още през 2014 г. намериха отговор за себе си какво трябва да се разбира под „взимане предвид". Партията на победителя трябва да излъчи председател на Комисията; но това трябва да е човек, който още по време на предизборната кампания е обявил, че се бори за поста. Тази година обаче е различно. Общо ЕНП и С&Д имат 326 места, но, за да могат да изберат председател на Комисията, са им необходими най-малко 376 гласа. Това прави намирането на мнозинство по-трудно от всякога. Теоретично обаче и без християндемократите мнозинство може да се сформира.

Ето защо повечето държавни и правителствени ръководители виждат възможност бързо да се отърват от досадната система на „шпиценкандидата" и след това сами да решат кой да ръководи Комисията. Те се позовават и на Договора за Европейския съюз – там, в чл. 17, няма и дума за „шпиценкандидата". Нищо чудно, че френският президент Еманюел Макрон умишлено не позволи да се посочва такъв. Като лидер на движение, което не е закотвено в нито едно от установените политически семейства, той трябва да отстоява претенциите си за власт по различен начин. Ето защо Макрон сключи договор с Алианса на либералите и демократите за Европа (АЛДЕ), в чийто състав влизат министър-председателите на страните от Бенелюкс. Заедно с тримата Макрон даде да се разбере, че иска да попречи на „шпиценкандидата" на ЕНП - Манфред Вебер (ХСС).

Според последните резултати, ЕНП е най-силната фракция със 180 евродепутати. За тях „взимането предвид" на евровота означава отчитане интересите на ЕНП и предлагане на Парламента кандидатурата на Манфред Вебер за поста председател на Европейската комисия. Преди това обаче германецът трябва да се увери, че мнозинството ще гласува за него. За да сондира настроенията, Вебер покани лидерите на социалдемократите, либералите и Зелените. Но срещата в понеделник вечерта не даде резултат.

И зелените, и социалдемократите влязоха в предизборната надпревара с „шпиценкандидати". При либералите обаче нещата са по-различни. Тяхната кандидатка за председател на Европейската комисия Маргрете Вестагер бе част от седемчленен топ екип. Преди изборите Вебер я обвини, че не знае какво иска. Едва в изборната нощ Вестагер, която последно бе еврокомисар, отговарящ за конкуренцията, обясни, че иска да ръководи институциите в Брюксел.

Дали либералите ще успеят да убедят другите партии, че Вестагер е „истински" „шпиценкандидат", за когото и те биха могли да гласуват? Председателят на Европейския съвет Доналд Туск иска първо да въведе график. До срещата на върха на ЕС на 20 и 21 юни Европейският съвет трябва да се споразумее за нов председател на Комисията – и то такъв, който да спечели необходимите гласове в Парламента. Дали това ще стане, е въпрос с много неизвестни.

Почти всички държавни и правителствени лидери си знаят телефонните номера и не спират да се търсят. Постигат се споразумения, изграждат се съюзи. В крайна сметка, не става въпрос само за поста председател на Европейската комисия. Освен наследник на Юнкер, трябва да се определят нов председател на Европейския съвет и нов председател на Парламента. Търсят се и подходящи кандидати за нов Върховен представител на ЕС по въпросите на външните работи и политиката на сигурност и нов председател на Европейската централна банка.

Брюкселската властова аритметика показва, че произходът, полът и партийната книжка ще са основните показатели, които ще определят изходът от битката за топ постовете.

Каролине Мета Байзел и **Александер Мюлауер**

Зюддойче Цайтунг, 28.05.2019

Превод от немски **Диана Анева**

Игра на евротронове

Изборите за Европейски парламент, приключили на 26 май, се превърнаха в своеобразно повторение на „Игра на тронове" - дълга и заплетена история с изненадващ финал, а за мнозина и с незадоволителен резултат. Както и при „Игра на тронове", някои от феновете обявиха, че искат различен финал. Те настояха авторите да бъдат уволнени, а сценарият - пренаписан.

Отблъснати бяха антиевропейците, които търсеха удобен момент за триумфален завоевателски поход към Брюксел, поведени от популисткия триумвират на италианеца Матео Салвини, на унгареца Виктор Орбан и на американеца Стив Банън. В същото време загубиха и проевропейците, които подкрепяха европейските партии на естаблишмънта. А политиците, които измислиха процедурата „шпиценкандидат" в опит да повлияят върху избора на следващия председател на Европейската комисия, днес изглеждат смешно и нелепо, тъй като отрязаха възможностите за влияние на някои стари европейски партии.

Накратко, всички традиционни очаквания трябваше да се сблъскат с разочарование. Много преди да бъдат обявени резултатите от изборите, стана ясно едно от техните очевидни последствия: дългогодишният двуполюсен модел в Европа, разделящ политическите сили на лявоцентристки и дясноцентристки, вече е определено назад в миналото. Той бе най-видим на национално ниво, където обикновено не твърде консервативните партии и също не толкова категоричните социалистически партии се борят за размера на пенсиите, политиките по отношение възнагражденията, степента на социалните трансфери и други подобни въпроси. И за да привлече така наречения среден гласоподавател, всяка една от тези партии трябва да смекчи позициите си. По този начин системите, които те създаваха на ниво национална политика, бяха доста стабилни. Ето защо някои хора се надяваха, че същият този механизъм може да бъде пренесен и на европейско равнище. В същото време, още в началото на 90-те години това ляво/дясно разделение претърпя крах в Италия. То приключи наскоро и във Франция, когато по време на президентските избори през 2017 г. нито старият ляв, нито старият десен кандидат успяха да стигнат до втори тур. Германската социалдемократическа партия (ГСПД) системно отслабва заради своето (политически отговорно) участие в голямото коалиционно правителство редом до Християндемократическия съюз.

А в Обединеното кралство „Брекзит" унищожи Консервативната партия, може би дори и партията на Лейбъристите. В Гърция управляващата партия „Сириза" показа много слаби резултати, очевидно отразявайки мнението на много от избирателите, за които тя постепенно се превърна в традиционна лявоцентристка партия.

С няколко забележителни изключения – в Испания и в Австрия - старите социалдемократи се представиха много зле. Двата най-ярки примера затова са Франция и Германия – двете държави, които традиционно са в центъра на европейския процес.

Шестте процента подкрепа, които френските социалисти получиха, ги лишиха от каквото и да било влияние. Германските социалдемократи също не се представиха кой знае колко по-убедително. Загубите, които бяха нанесени на традиционните лявоцентристки партии, отразяват реалността на днешния отворен свят. И ако Европа става все по-важна на световната политическа сцена, тя ще трябва да направи нещо повече от това просто да преразпределя богатства: елементарното възпроизвеждане на старите социални системи из цяла Европа е като готова рецепта за възбуждането на безкрайни конфликти между различните части на Съюза.

По-интересният резултат от изборите бе относително по-слабото представяне на популистките партии - десни и националистически. В платформите си те също включиха голям брой мерки за социална защита. „Национален сбор" на Марин льо Пен например (нейната нова опаковка на стария „Национален фронт") зае далеч по-леви позиции по социалните въпроси, отколкото така нареченият „Ренесансов списък"[1] на френския президент Еманюел Макрон, когото Льо Пен победи с нищожна преднина. Поддръжниците на популистките партии правилно усетиха, че старомодната социална държава може да работи единствено при строги национални рамки. Но в общи линии, техните гласове не бяха достатъчно, за да се започне темата за връщането на Европа към националните държави. В действителност, първоначалните резултати показваха, че макар и Льо Пен да побеждава Макрон, нейната партия получава по-малък дял гласове в сравнение с последните избори за Европейски парламент през 2014 г.

Една от причините за относително слабото представяне на националистическите партии бе лекотата, с която и извън националните граници се заговори за пошлостта, корупцията и непрозрачността. Продължаващият скандал[2] с нагласените договори срещу кеш, в който бяха замесени австрийските националисти (политическата сила със странното име Партия на свободата), най-вероятно бе причината гласовете за тях да бъдат по-малко в сравнение с 2014 г., но и колегите им в други държави - в Германия и Дания, например - също се представиха по-слабо от очакваното.

В действителност, това бяха първите избори за Европейски парламент, при които реално се обсъждаха европейски теми. Проевропейските зелени партии - с ангажимента им към обществените блага (най-вече в защита на климата), който няма как да бъда изпълнен единствено в рамките на националните държави - демонстрираха навсякъде много добри резултати. В същото време Зелените се отказаха от голяма част от идеологията, която все още обременява старите политически партии, изповядващи традиционни леви и десни идеи.

Най-голямата победа на Зелените бе в Германия, където те завършиха на второ място, побеждавайки без особени затруднения Германските социалдемократи; също толкова силно Зелените се представиха и в Обединеното кралство. Другите големи победители бяха либералните партии, водени от харизматичния Гай Верхофстад, който се ангажира да работи с Макрон. Почти сигурно е, че заедно със Зелените, либералите ще бъдат най-мощният парламентарен глас, който ще оформи лидерството и ще зададе дневния ред на новата Комисия.

Въпреки фрагментирания характер на новия Европейски парламент, би трябвало лесно да се сформира мнозинство, което да работи за провеждането на политиките, пожелани от по-голямата част от гласувалите граждани на ЕС. Една от впечатляващите особености на политическите катаклизми, настъпили след 2016 г. в Обединеното кралство и в Съединените щати, е способността, с която националните законодатели успяват да отстояват интересите си, влизайки в сблъсък с една хаотична и неправилно функционираща изпълнителна власт. Европейските парламентаристи трябва да последват примера им.

Като за начало, те трябва да си извлекат правилните поуки от популистките скандали в Австрия и на други места в ЕС и да превърнат овладяването на корупцията в топ приоритет на национално и европейско равнище. Освен това, новият парламент следва да помогне за разработването на координиран европейски подход спрямо глобалните предизвикателства в сферата на енергетиката и сигурността и да отговори на натиска от страна на САЩ и Русия, които искат те да налагат дневния му ред. Тук отново ще стане дума за дебатите по въпросите за корупцията и непрозрачното влияние.

Сериалът „Игра на тронове" може и да е завършил, но новите борби за власт в ЕС са едва в началото си. Изборите за Европейски парламент промениха в сериозна степен континенталния политически пейзаж – в резултат традиционните партии ще бъдат принудени или да се прегрупират, или да отстъпят мястото си на други. Какво ще се случи по-нататък, е задължително да се гледа - не пропускайте.

Харолд Джеймс

Project-syndicate, 27.05.2019

Превод от английски **Григор Григоров**

[1] **Така нареченият „Ренесансов списък" на Еманюел Макрон представлява амбициозни политики за ЕС, които президентът предлага в есе, публикувано в няколко европейски вестници със заглавието „Европейски ренесанс".**

[2] **Става дума за скандала „Ибисагейт" – дни преди изборите за Европейски парламент германските медии „Шпигел" и „Зюддойче цайтунг" в съвместна публикация разпространяват видеозапис от лятото на 2017 г., заснет тайно във вила в Ибиса. На него се вижда как Хайнц-Кристиан Щрахе обещава обществени поръчки и други сделки на жена, представяща се за племенница на руски олигарх, срещу стотици милиони евро за партията му – крайнодясната Партия на свободата.**



Сцена от *Момичета на златния Запад*

Елегантната простота на Джон Адамс и Питър Селърс

Премиера на операта *Момичета на златния Запад* в Европа

Но, моля ви се, операта по Беласко[1] *е холивудска версия на дивия Запад!* – такъв е бил отговорът на Питър Селърс на поканата да постави *La Fanculla del West/Момичето от Запад* от Пучини. Световноизвестният американски режисьор е на мнение, че е крайно време за „мораториум" върху подобни заглавия (те „обиждат" историческата истина, *Порги и Бес* от Гершуин е същият случай) - поне докато една нова генерация не прояви желание да ги претълкува.[2]

Идеята, че някой композитор трябва да напише „правдива" опера за калифорнийската златна треска, е на **Питър Селърс**, реформатор на жанра по призвание. Той и **Джон Адамс** са тандем от много години. Адамс, заклет калифорниец, всяко лято броди в планините на Сиера Невада. Домът му е на хвърлей място от градчето Даунивил, в което се разиграват автентичните събития от либретото на Селърс в най-новата му опера *Момичета на златния Запад*.

Ден след премиерата ѝ през ноември 2017 в Сан Франциско, обявената алтернатива на почти едноименната италианска творба от 1910 и „най-очакваната нова опера на сезона" (*Ню Йорк Таймс*) направи Адамс първия композитор, комуто връчват *San Francisco Opera Medal* с признание за „забележителни заслуги" към оперната институция. Постановката, копродукция с Dallas Opera и Dutch National Opera/De Nationale Opera, се игра в холандската столица през март т.г.[3] с участието на Селърс, диригента **Грант Гершън** и солистите от Сан Франциско. Певците са млади, ентусиазирани и отлично „в свои води" под ръководството на режисьора, който от 1987 досега е успял да изкуши с шест проекта[4] най-признавания в Европа американски автор на нова музика.

„Правдива" оперна форма в разбирането на Селърс е такава, в която историческите факти са документално верни. Дългогодишното му сътрудничество с Адамс хармонизира гледните им точки и подхода.

Ако за Селърс една инсценировка, лишена от социална критика, е фиаско[5], композиторът неведнъж е казвал, че актуалната тематика го интересува, доколкото тя става израз на „колективната психология на нашето време" и особено на „американското самосъзнание".[6]

Либретото

Новата опера фокусира менталността на едно зараждащо се американско общество. Ето каква я е поверил на дневника си някакъв предприемач от Чили, участник и свидетел на Калифорнийската златна треска (California Gold Rush или California Dream, ok. 1848-1850):

Заради златната мина сменяш любимата си, продаваш душата си, мислите си, силите си, живота си. Сякаш тя е момиче, по което си луднал.

Този Рамон Чил Наваро и други очевидци оживяват с имената си в либретото на Питър Селърс. Най-поетичният източник в неговата компилация от документи са писмата на Дейм Шърли[7] (*Schirley Letters,* 1854-55). Вокалните партии са почти изцяло драматизирани текстове от дневници на златотърсачи (янки, чилийци, перуанци), спомени от живота на чернокожите роби, стихове от периода на златната треска и политически речи. Получила се е мозаечна картина от истини за страстта към златото и механизмите на успеха: жестокости, расова непримиримост, борба за оцеляване в първични условия на нов живот, в който още няма закони. Селърс ни представя „пекарната", в която се е решавало „какво означава да си американец".[8] Джон Адамс пояснява от уебстраницата на издателя си, че калифорнийската златна треска е разпространила социалните и политическите конфликти, с които се сблъскваме сега – нейтивизъм, расизъм, опортюнистична алчност. „Това прави операта ми ужасяващо мрачна"[9].

Признанието на Рамон ме подсеща колко точно и едновременно с това двусмислено е названието *Момичета на Златния Запад.* Героите в тази опера са мъже, за които мината е „момиче, по което лудваш", и смели жени, които с тревога и ужас или с надежда за лично преуспяване гледат на техните илюзии.

В първо действие търсачите на щастие (миньорите, хор) биха могли да бъдат „колектив" (хорът приглася на Джо в баладата за любимата Сали), ако не ги мъчеше лудостта по бързо забогатяване. Златото изчезва на масата за покер (хор: *...осъден съм завинаги... живот на комарджия, как те обичам*!). Остава мъката по изоставената любов (Джо Канън: *предложих ѝ женитба, тя каза „да не си луд!"*). Неудачникът в златната печалба туши любовната си травма с насилие над жени и свършва зле, повален от нож в женска ръка.

Дали тези хора са „народ", решава слушателят, но не преди да проследи как те се превръщат в необуздана тълпа (второ действие) - най-напред пийнала (хор: *Ей, вие, млади и стари, добре дошли в земята на златото!*), след това обърната с лице към двамата си активисти. Джо (тенорът **Пол Апълби**) и Кларенс (**Райън Маккини,** бас-баритон) подклаждат патриотарство (... *с американската нация шеги да няма*!) и расова нетърпимост (*Ние, калифорнийците, ще отмъстим за обидите върху англосаксонската раса...*). Хорът им приглася: *Луд съм от ярост*! *Дръж го! Всеки чужденец – в реката!;* и така се стига до саморазправа с местното население (*Търсим да обуздаем няколко индианци... Кой идва с нас? Пет долара на глава*). Народен трибунал издава присъди за бръснене на глави и бой с камшик.

Либретото излага драматичните събития задкадрово, а в музиката те са рефлексиите на свидетелите отстрани. Чудесна постройка за една опера! – и по принцип, и конкретно, що се отнася до идеята чрез операта да се изследва човешко поведение в екстремни условия. Тези, които опитват щастието си встрани от разрушителните страсти, не са от златотърсаческа Америка, а на бялата двойка Дейм Шърли (**Джулия Бълок**, сопрано) и съпругът ѝ, лекар (**Карлос Гарсия Естевес**, актьор); на Нед Питърс (негър, избягал роб, сега каубой - **Дейвън Тайнс**, бас-баритон); Америка на мултиетническото разбирателство в лицето на мексиканката Хосефа Сеговия (**Джей'Най Бриджес,** мецосопран) и познатият ни чилиец (**Елиът Мадоре**, баритон). Тяхната двойка е успяла, поне временно, да „уседне" с честен труд, въртейки бара в Hotel Empire.

Има и постоянни жертви: китайката А Синг (**Хе Юнг Ли**, колоратурно сопрано) вади хляба си със собственото си тяло в същия къмпинг хотел. Тя е едното от трите „момичета на Запада", които, наред с двамата чужди един на друг мъже, са мини модел на обществото, незасегнато от златотърсаческа треска.

Музиката

Оперната характеристика на всеки е съобразена с ролята му в социалната среда: Дейм Шърли води разказа от първо лице по писмата на Луиза Клапе. Робът, познал свободата, има централна сцена, която възкресява прочутата реч на Фредерик Дъглас.[10] Пол Апълби е много убедителен в характеристиката на пройдохата Джо. От широко разгърнатата сцена на Хосефа[11] и арията на А Синг струи копнеж по истинска любов, топлина, мечти и тъга. Съдбата и на двете е решена от цвета на кожата им (азиатката проститурира, мексиканката я линчуват).

В централните сцени и последния монолог на Дейм Шърли Джон Адамс е най-близко до националната традиция в *Порги и Бес* и особено в *Уестсайдска история.* Композиторът е ползвал текстове от няколко сборника, издавани в САЩ[12], но не и мелодиите от периода на калифорнийската треска. *Момичета на златния Запад* се слуша на един дъх, защото мелодиката от Адамс е проникнала в масовите сцени, вокалните партии на седемте солисти, в дуетите и диалозите. Върхове са неподражаемата приспивна песен *Ven esta noche amado, querido – Ела тази нощ, любими* (Хосефа, II-4), и баладата *I am red hot under the wealth star – Аз съм нажежена до червено под богатата звезда* (А-Синг, II-2). Същата е, музикално и технически, от калибъра на „небесните" арии за колоратурно сопрано Царицата на нощта (*Вълшебната флейта* от Моцарт) и Шамаханската царица (*Златното петле* от Римски-Корсаков). Мелодиката в сцената на Нед Питърс имитира развълнувана реч с призив към широка публика - с много разчупената си линия, „топли" широки интервали в традицията на спиричуъл и интониране, което се мени с ритъма на текста.

Както Боб Дилън, Армстронг и Хемингуей... така и аз претапям корени: класически, джазови, поп, соул... Благодаря за признанието на американската култура![13] – каза композиторът през февруари в Амстердам, когато му даваха наградата „Еразъм".

Носителят на тазгодишната награда „за изключителен принос към европейската култура" е роден в годините, когато името на Джон Кейдж беше достатъчно, за да знаем, че „американска" е музиката, която се прави от всичко: дори ритъмът на разговор между хора, седнали в ресторант, може да подскаже идея. Едно символично почукване на търнокоп на подиума – и машината в оркестъра се задейства, без да спре. *Та-та-та... татата*: *почнах операта с три тона... чак после се сетих, че се получи нещо като музикална фигура на някой, грабнал мотиката...* (Адамс)

След това „почукването" и „копването" се превръщат в метални акорди. После идват нови и други. Ритмично-изисканата музика на лудналите по златото миньори расте и става канара (в оркестъра). А срещу нея – изумителни лирични простори над долини и равнини. Адамс обича Калифорния и силата на нейната музика-на-природата расте, колкото по-прозрачна и крехка става инструментацията ѝ в Епилога с текст на Дейм Шърли.

Филхармоничният оркестър на Ротердам няма разказ за това, което става на сцената. Не е беда.

Минимализмът има свои правила за съучастие в една опера. Той е стремителен в развитието си, без да излиза от коритото на верижните модули. Мотивите-шаблони се сменят като кубчета. Типичните за Адамс остри, асиметрични подскоци, препъвания, вариации или незабележими отклонения са неговата постоянна макротема (и много здравата връзка на композитора с бигбенд-суинга от 1920-те). Слушайки инструменталния поток, започвате да чувате, не, да виждате невероятното разнообразие от ритми - обикновен суинг-ритъм, театрално илюстративни „хълцащи" ритми, плясъци на камшик (конната езда на Дейм Шърли и Нед), „препъващи" се синкопи на миньорски кирки и т.н. Веднъж появили се, всякакви такива театрални знаци не изчезват лесно. Те се преплитат и умножават. Казано простичко: ако оркестърът на Вагнер разказва сценичните събития с лайтмотиви, американският минималист тъче с оркестъра си килими от ритми, каквито му подава ситуацията в текста.

Елегантната простота е достойнството на оперния Джон Адамс. Той е композитор, който сглобява идеите си с режисьорските. Това прави музиката му прегледна за слуха. Нейният „гръбнак" е темпоритъмът. Сменят се хармонии, върху тях се наслагват игрови ритми, а пулсът на музиката - той се сменя с широки крачки (продължителни секции), които Селърс е транспонирал в комплексно раздвижена сцена. Това, което виждаме, е което чуваме в музиката: мозайки от картини, едновременно или в бърза смяна.

Ако има място за съмнения, трябва да го адресирам от ъгъла на самообявената критика на „безкритичната" към историческите факти опера на Пучини. Не съм сигурна дали автентичният текст (либретото) е достатъчен, за да признаем, че режисьорът-либретист и композиторът са разголили трагедията на губещите в ужасната треска за злато. Тази дистанция между характера на музиката и натурализма на историческите факти си остава проблематична. *Момичета на златния Запад* не е (и не е нужно да е) социална драма. Такава е *West Side Story,* но и там трагизмът на американската действителност е стилизиран във формата на мюзикъл и с ритмите и мелодиите „направо от улицата". Темата, която Селърс иска да е оголен нерв, е на сцената (сама по себе си изкуство от висша класа, дума няма) в стилизирана хармония с декор и костюми в стила на американския XIX век. Те са живописни, не се набиват на очи, изчистени са от излишък. Такъв е и минимализмът на Джон Адамс. Той и Селърс са естети - както винаги.

В крайна сметка, победител се е оказало *прекрасното*, вродената конвенция на операта, заради която Селърс е търсен и уважаван навсякъде; *прекрасното*, което обаче в очите на реформатора Питър Селърс е недостатък заради идеализма, който някога вдъхновявал нечии арии. Джон Адамс някъде споменава, че музикалната сфера в *Момичета на златния Запад* е „твърда, опростена и сурова" и „подхожда на нашето време". Да, подхожда. С непресъхващата си енергия и нула трагедийност, типично американската жилка в музиката на Адамс не остарява. Помъдрява само стилът му.

Светлана Нейчева

[1] Дейвид Беласко е автор на пиесата „Момичето от златния Запад" (1905).

[2] Селърс в интервю пред Trouw, 26.02. 2019.

[3] John Adams. *Girls of the Golden West*. Muzikale leiding: Grant Gershon. Regie en libretto:Peter Sellars; Décor:David Gropman; Kostuums:Rita Ryack; Licht:James F. Ingalls; Choreografie:John Heginbotham: Rotterdams Philharmonisch Orkest, Koor van De Nationale Opera.

[4] *Nixon in China* (1987), *The Death of Klinghoffer* (1991), *El Niño* (2000), *Doctor Atomic* (2005) *A Flowering Tree* (2006), *The Gospel According to the Other Mary* (2013).

[5] Интервю в Trouw, 26.02. 2019

[6] Виж: Атомният епос на Джон Адамс, в. *Култура*, бр. 35, 19 октомври 2007.

[7] Dame Shirley е псевдоним на Louise Amelia Knapp Smith Clappe, изпратила от Калифорнийските мини 23 писма до сестра си (*Schirley Letters* (1854-55)

[8] Цит. *Ню-Йорк Таймс*: // https://www.nytimes.com/2016/06/15/arts/music/john-adams-and-peter-sellars-again-joining-forces-for-new-opera.htm/.

[9] Boosey & Hawkes: John Adams introduces *Girls of the Golden West*// https://www.boosey.com/cr/news/John-Adams-introduces-Girls-of-the-Golden-West/101032&LangID=1

[10] Фредерик Дъглас е бил политически активист, реформатор, оратор и писател. Либретото цитира речта му "What to the Slave Is the Fourth of July" (Какво е 4 юли за роба), произнесена на 5 юли 1852.

[11] Прототипът е мексиканка със същото име, линчувана през 1851 заради обстоятелства, идентични на либретото.

[12] Original Calfornia Songster (1854), Songs of the Great American West (1967)

[13] Адамс, цитиран в NRC, 28 februari 2019.

Вестник за критика, дебати и културни удоволствия

www.kweekly.bg

Адрес на редакцията

1421 София, ул. *Милин камък* 14, VI етаж

e-mail: kultura@kweekly.bg

Редакционен екип

Копринка Червенкова, Геновева Димитрова, Екатерина Дочева, Кирил Василев, Людмил Веселинов, Марин Бодаков, Мая Колева, Никола Вандов, Теодора Георгиева, Христо Буцев.

Автор на главата на вестника Кирил Златков

Издава фондация „Пространство *Култура*" ISSN - 2603-4441